

Referências Bíblicas na poesia de Manuel António Pina – Infância, morte e outros regressos

Isabella Caroline Araújo

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes – Ramo de Estudos Românicos e Clássicos – Variante de Literaturas de
Expressão Portuguesa, orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo
Fernandes Pereira

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Joana Matos Frias
Faculdade de letras - Universidade do Porto

Professores Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira
Faculdade de letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 17 valores

*A Deus, aos meus pais e aos professores
que tive ao longo de minha vida.*

*Será sempre sem dúvida a leitura o que através
da linha do tempo ressuscita o aedo*
(Fiama Hasse Pais Brandão)

Sumário

Agradecimentos.....	5
Resumo.....	6
Abstract.....	7
Introdução.....	8
1. Capítulo 1 – A Literatura e a tradição bíblica.....	11
1.1 A Bíblia como referência literária.....	11
1.2 Texto e intertexto – Aferindo a noção de <i>intertextualidade</i>	18
1.3 “Ladrões que roubam a ladrões” – A intertextualidade condição de criação na poesia de Manuel António Pina	24
2. Capítulo 2 – Uma visão bíblica e literária das ideias de morte em M.A.P.....	29
2.1 A linguagem como perda da inocência – O Livro de Gênesis.....	30
2.2 A morte como abandono do desejo pessoal – O Livro de Jó.....	53
2.3 Morte e aniquilação do corpo – O Evangelho de São João.....	62
Conclusão.....	81
Bibliografia.....	84
1. Bibliografia Ativa.....	84
2. Bibliografia Passiva.....	86
3. Bibliografia Geral.....	90

Agradecimentos

À Professora Rosa Maria Martelo, pela ajuda na escolha do tema do trabalho, pela flexibilidade e pela orientação sempre tão precisa e enriquecedora.

Aos professores do MELCI, pela ajuda na construção do entendimento que tenho hoje das literaturas de Língua Portuguesa.

Aos colegas do MELCI, pelo companheirismo e pelas contribuições tão significativas que fizeram em sala de aula.

À cidade do Porto, pela oportunidade de conhecer, viver e amar uma nova cultura.

À amiga Renata Ribeiro Lima, pela incentivo constante durante o desenvolvimento deste projeto.

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio e amor incondicional e eterno.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar as relações de intertextualidade da poesia de Manuel António Pina com os textos bíblicos. Em primeiro lugar, procurou-se apresentar a influência da tradição bíblica na literatura contemporânea, levando-se em consideração a intertextualidade como apropriação pessoal e condição de criação poética. Em seguida, foi apresentado um panorama da teoria da intertextualidade a partir de autores como Mikahil Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette. Para finalizar, procurou-se analisar com maior detalhe o diálogo intertextual entre a poesia do autor e os textos bíblicos. Relacionou-se a criação descrita no *Gênesis* à tentativa de compreensão do mundo; o antagonismo entre perder e ganhar a vida proposto no livro de Jó, à anulação do “eu”; e a ideia de nascimento e morte do messias apresentada no Evangelho de João, com a concepção de “morte do autor”. As referências bíblicas incorporadas aos poemas do autor relevam de uma poética pessoal e não exprimem necessariamente um sentimento religioso, no entanto, contribuem de maneira significativa para a dimensão heurística desta poesia.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa, Intertextualidade, Religião, Bíblia

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze the intertextual relations of Manuel António Pina poetry with biblical texts. First, it tried to present the influence of biblical tradition in contemporary literature, taking into account the intertextuality as personal ownership and condition of poetic creation. It was then presented an overview of the theory of intertextuality from authors like Mikail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, and Gérard Genette. Finally, it tried to analyze in more details the intertextual dialogue between the poetry of the author and biblical texts. It was related the creation described in Genesis to attempt to understand the world; the antagonism between losing and gaining life proposed in the book of Job, to the cancellation of the “self”, and the idea of the birth and death of a Messiah presented in John’s Gospel with the concept of “death of the author”. The biblical references incorporated into the author’s poems matters to a personal poetic and do not necessarily express a religious feeling, however, contribute significantly to the heuristic dimension of poetry.

Keywords: Portuguese Poetry, Intertextuality, Religion, Bible

Introdução

"De onde vim?", "quem sou?", "o que acontece depois da morte?" - sempre foram estas as grandes questões da humanidade. Seja pela vertente religiosa, seja pela vertente filosófica, muitos são os que buscam responder a essas interrogações. A poesia de Manuel António Pina caracteriza-se por ser essencialmente marcada por estas questões estruturantes, de modo que o gosto pela infância, pelo silogismo e pelo paradoxo estão nela muito presentes. Não admira, pois, que os poemas estejam permeados de referências e citações filosóficas e bíblicas. Manuel Frias Martins afirma que entrar em contato com a poesia de M.A.P.¹ "é deparar com a busca incessante de um sentido (filosófico) para os arquétipos que organizam a experiência humana: a (in)finitude do ser, a luta entre o aparente e o essencial, entre morte e vida; entre, enfim, os contrários que tutelam a existência" (Martins 1986: 108). Embora verifiquemos nas obras de M.A.P. um reforço a essas indagações, como o próprio autor afirma, seus textos se relacionam mais com uma "religião sem fé"² do que com uma ligação ao divino. Inês Fonseca Santos esclarece, ao comentar os poemas de M.A.P., que a «*literatura*» é o verdadeiro guia religioso de Pina (cf. Fonseca 2004: 30). O poeta e ensaísta Octavio Paz, ao avaliar a relação entre experiência religiosa e experiência poética, enfatiza que ambas apresentam muitas similaridades. Enquanto a primeira busca uma conversão do ser humano, a segunda procura uma transformação, ou seja, almeja instaurar um novo "sagrado" (cf. Paz 1982: 118). Ao nos apoiarmos nestas últimas duas afirmações, de que a poesia é um "novo sagrado" e que M.A.P. enxerga sua poética como uma "religião sem fé", como base do estudo, temos como objetivo principal do trabalho, averiguar a interlocução entre a criação poética do autor e os discursos teológicos.

No primeiro capítulo, a relevância da influência bíblica na poesia de M.A.P. será contextualizada, tendo-se em conta a importância da intertextualidade para os escritores e poetas do mesmo período. Em seguida, faremos um breve panorama da teoria da intertextualidade, a partir de autores como Mikahil Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette, e apresentaremos o conceito de intertextualidade que será

¹ Manuel António Pina usava com frequência o acrónimo M.A.P., ao qual também recorreremos por razões de síntese e de facilidade de leitura.

² "A poesia é uma espécie de religião sem fé (a minha, acho eu, é), sendo provável que essa vocação de religião (que é, em sentido literal, uma vocação de "compreensão"), a ponha diante de algumas intuições metafísicas e ontológicas". Cf. «À poesia pouco mais é dado dizer do que o silêncio do mundo», entrevista a Osvaldo Manuel Silvestre e Américo Lindeza Diogo (Pina 2000a: s/p)

adotado neste trabalho. Posteriormente, analisaremos a intertextualidade como apropriação pessoal e condição de criação literária na poética do autor.

Devido ao destaque dado pelo autor ao tema morte, como foi reforçado por Eduardo Lourenço em seu ensaio “Manuel António Pina: A Ascese do Eu”, ao declarar que na poesia de Pina “o espaço matricial é o da morte” (Lourenço 2010: 7), procuraremos no segundo capítulo, apresentar o modo como o autor utiliza as passagens bíblicas – integrando-as em sua reflexão e criação poéticas. O *corpus* em análise é constituído pela poesia reunida em *Todas as Palavras – Poesia Reunida*. Para um melhor aproveitamento, dividimos a análise dos poemas tendo em conta os livros bíblicos de maior relevância na obra do autor. Durante uma entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, Manuel António Pina comentou seu grande interesse pelos diversos livros bíblicos (Pina 2013a). Posteriormente, em conversa com Carlos Vaz Marques, o autor especificou: “(...) Ao longo da minha vida tenho tido relações particulares com certos livros da *Bíblia*. Na adolescência era o *Cântico dos Cânticos*. (...) Depois, houve uma altura em que me fixei no *Gênesis*. (...) Ultimamente, é o *Evangelho* segundo S. João e o *Livro de Job*”. (Pina 2012c: 30-31). Por este motivo, ou melhor, porque a obra assim o confirma, dividiremos o segundo capítulo do trabalho em três partes, dando destaque respectivamente ao Livro de *Gênesis*, ao Livro de *Jó* e, por último, ao Livro de *João*.

Nos poemas com referência ao Livro de *Gênesis*, abordaremos a correlação entre a criação bíblica e o conceito platônico de *demiurgo*³, ou seja, do autor também como um fundador no processo de criação poética. Relacionaremos também a expulsão do homem do jardim do Éden com sua perda da inocência ao crescer e a sua tentativa de compreensão do mundo e do real. Ao fim deste subtítulo, compararemos a errância bíblica em direção à terra prometida com as noções de regresso a casa e de repetição utilizadas pelo poeta com o intuito de religar com o mundo. O segundo subtítulo deste capítulo conectará os poemas de M.A.P. ao Livro de *Jó*. Procuraremos associar o antagonismo - entre perder e achar a vida – experimentado pelo personagem bíblico ao se tornar um verdadeiro discípulo das noções de subjetividade e anulação do “eu”. Para concluir este último capítulo, exploraremos a semelhança entre a ideia do nascimento e

³ O termo *demiurgo* foi adotado pelo filósofo Platão para nomear aquele, que a partir de uma matéria já existente e desorganizada, imita os padrões eternos para criar seres mortais. De acordo com o gnosticismo, o demiurgo é inferior a Deus e, em geral, é considerado mau, pois suas criações são meras cópias.

morte de um Messias, tal como sugerido pelo Evangelho de João, na figura de Jesus Cristo, com a concepção da “morte do autor” do texto.

Capítulo 1 - A Literatura e a tradição bíblica

1.1 A Bíblia como referência literária

... não havia história que não tivesse passado e que o passado era precisamente aquilo que nos permitia compreendê-la.

(Peter Straub, Koko)

Mircea Eliade afirma em sua obra *O Sagrado e o Profano* que a experiência teológica não atinge apenas as pessoas que adotam uma postura religiosa. Embora o ser humano escolha uma conduta “profana”, ele dificilmente consegue isolar-se ou abolir completamente de sua vida algumas tradições e comportamentos religiosos (cf. Eliade 1992: 28). Apesar da secularização ocorrida nas sociedades ocidentais entre os séculos XIX e XX, evolução que possibilitou a emancipação do Estado e, conseqüentemente, da arte (e aqui incluímos a Literatura) em relação à religião, como esclarece Eliade, a teologia se manteve bastante presente na sociedade.

A grande distinção da Época Moderna em relação aos tempos anteriores foi a ruptura do pensamento de que todas as condutas deveriam ser regidas pelo divino. Com esta mudança de paradigma, a razão substitui o Deus medieval e passa a ser o elemento que dá sentido à sociedade. Em seu artigo “Religião, Filosofia e Teologia na Literatura Portuguesa Contemporânea: Os Escritores Católicos”, Marcos Aparecido Lopes ressalta que, com esta quebra, a arte e a Literatura sofreram alterações em sua concepção. Se, na cristandade, a arte e a poesia estavam muito ligadas aos preceitos da fé e da revelação, com a Modernidade, o conteúdo artístico deixa de ser determinado por uma transcendência religiosa (cf. Lopes 2009: 25).

Jean-François Lyotard, em seu livro *A Condição Pós-Moderna*, cita Horkheimer que, por sua vez, citara as conclusões de R. Lynd acerca do otimismo moderno: “na sociedade moderna, a ciência deverá vir substituir a religião «usada até o fio» para definir os sentidos da vida” (Lynd *apud* Lyotard 1989: 29). O filósofo francês explica que como a ciência sempre esteve em contenda com as narrativas legitimadoras, ela serve-se, na Modernidade, de um “discurso de legitimação”, ou seja, da Filosofia para atingir seus objetivos (cf. Lyotard 1989: 7). Como discurso legitimador da época

moderna, podemos destacar, por exemplo, o pensamento hegeliano de que a racionalidade constituía o real.

Com uma posterior dissolução da razão como modelo unificador de compreensão do mundo, surge a necessidade de novas subdivisões dos saberes. Neste novo contexto histórico-cultural, denominado por alguns pesquisadores e teóricos como Pós-Modernidade, a ciência, assim como a religião, passa a ser pensada também como apenas *mais uma* das muitas respostas aos questionamentos sociais. Lyotard esclarece que ocorre a falência dos discursos universais, uma vez que “considera-se que o ‘Pós-Moderno’ se caracteriza pela incredulidade em relação às metanarrativas. Esta é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, pressupõe-na” (Lyotard 1989: 8).

Américo António Lindeza Diogo recorda a perspectiva de Thomas Docherty em relação aos conceitos de Pós-Modernidade defendidos por Lyotard, declarando que o Pós-Modernismo constitui essencialmente uma condição, mais do que um período histórico ou momento: “O Pós-Modernismo é, assim, a vanguarda como instante (...) é qualquer obra rigorosamente inesperada, não coincidente com o seu tempo. Atrás, é sempre Modernismo” (Diogo 1993: 49). Ainda citando Lyotard, afirma: “O Pós-Modernismo, entendido assim, não é o Modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente” (Lyotard 1987: 24).

Segundo o pesquisador Mandred Pfister, é possível distinguir o Pós-Modernismo do Modernismo segundo três critérios: o primeiro adota o Pós-Modernismo como uma tentativa de “aniquilação” do Modernismo; o segundo acredita em uma ruptura entre os dois, mas não em anulação completa do antecessor; já a última perspectiva, na qual se enquadra o pensamento de Lyotard, vê o Pós-Modernismo como uma extensão ou processo que se iniciou no Modernismo. Segundo o pesquisador, as três visões propostas do Pós-Modernismo se assemelham quanto ao caráter “parasitário” que mantém com o período anterior (cf. Pfister 1991: 207).

Para o presente trabalho, importa reter que com o Pós-Modernismo e a crise das metanarrativas legitimadoras deixa de haver um modelo forte para representar a realidade, agravando-se uma crise ética e estética na arte e na linguagem, frequentemente referida como uma “crise da representação”. Pfister explica que nas sociedades ocidentais, a realidade, ao ser pré-formatada pela linguagem e pela cultura e filtrada pela mídia, chega até nós como se fosse algo para ser experimentado direta e imediatamente. “In such a situation art and literature can no longer be a simple

reflection of reality (...) since they turn into distorting mirrors reflecting other mirror-images and project further reflections in this wilderness of mirrors” (Pfister 1991: 208). Diante destes elementos, a repetição passa a ser mais encorajada do que a originalidade. A novidade e a vanguarda, fatores privilegiados na estética moderna, deixam de ser essenciais. Paralelamente, e embora até existam semelhanças entre as novas obras estéticas, a variedade de tendências impossibilita a unidade e o surgimento de um movimento pós-moderno propriamente dito.

Na era pós-moderna ou secularizada, eclode uma série de discursos. Dentre os pensamentos de expressivo relevo temos o “New Age⁴” ou “Nova era”, que embora não seja um movimento propriamente dito, devido à falta de coesão, pode ser considerado simultaneamente como uma estratégia de contestação da religião, da ciência e dos valores tradicionais. A religião torna-se então uma dentre as muitas narrativas existentes. Como esclarecia Marcos Lopes na citação que incluímos acima, a religião não se caracteriza mais como o ponto central da sociedade, da arte e da Literatura contemporânea, mas a sua influência não é abolida.

A interferência teológica na arte pode ser medida, por exemplo, pela presença bíblica em seu âmbito. Northrop Frye foi um dos grandes responsáveis pelo estudo e pela divulgação da influência dos escritos bíblicos na tradição literária mundial. Em seu livro *O Código dos Códigos*, o crítico literário reforça a ideia de que as cenas e imagens bíblicas são a base da literatura ocidental. Para ele, “uma reconsideração da Bíblia só pode se realizar como parte e em conjunto com uma reconsideração da linguagem, e de todas as estruturas, inclusive as literárias, que a linguagem produz” (Frye 2004: 266). No posfácio ao livro de Frye, o tradutor Flávio Aguiar complementa:

A Bíblia criou um sentido arquitetônico para toda a criação artística. (...) A forma particular da obra literária se torna significativa e perceptível pelo modo como essas visões, a diacrônica e a sincrônica, se articulam. Foi a Bíblia, mais do que a tradição clássica, que criou esse processo e

⁴ O “New Age” baseia-se na espiritualidade, no humanismo e nas religiões orientais. Por não ter uma ideologia exata, algumas pessoas consideram-no como uma mistura de religiões. Cada adepto realiza a sua própria análise individual dos conceitos espirituais, mas existem alguns aspectos em comum, como por exemplo: a crença de que o homem, a vida, o universo (tudo, Deus ou energia como é definido por alguns) se relacionam; a noção de um propósito ou missão de vida; a crença na existência de seres espirituais, na reencarnação e em outras dimensões e a valorização da intuição em detrimento à ciência.

esse procedimento sobretudo no plano interno das obras, e foi a Bíblia também que, por assim dizer, “ensinou” os escritores, mesmo os modernos, a proceder desse modo. (Aguiar 2004: 276)

A ideia de que a Bíblia não deveria ser lida unicamente como um livro sagrado, mas interpretada filosoficamente pelo método hermenêutico assim como os romances e outros textos, já era bastante defendida pelo poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). A ensaísta Maria João Pires, ao comentar sobre a influência do pensamento de Coleridge na Literatura Inglesa oitocentista, declara:

A insistência coleridgeana no sentido simbólico da narrativa bíblica (living educts of the imagination) não só (re)equaciona toda a tradição exegética, como vinha sobretudo aprofundar as relações de interdisciplinaridade com a literatura, apelando à aplicação de métodos que fossem simultaneamente válidos para os textos seculares e sagrados. (Pires 1994: 302)

A Bíblia, ao ser analisada não apenas como escritura sacra, fortalece seu estatuto social e passa a ser incorporada e retratada com maior abundância na Literatura. Mário Martins, em sua publicação *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*, ao falar sobre a inclusão de trechos e passagens bíblicas também nos textos não religiosos, declara: “E sentimos a Bíblia nas suas entranhas, mesmo quando a não enxergamos à tona da água” (Martins 1979: 7). O autor enfatiza:

São as obras profanas e escritas por leigos que melhor nos revelam a intensidade presencial da Bíblia no mundo não clerical, sobretudo em frases a que chamaremos *secundárias*, embora não intrusas. Nasceram impelidas, muitas vezes, pelo inconsciente religioso e pelas reminiscências que nele se acumularam. (*Idem*: 67)

Apesar da menor influência das grandes narrativas, a religião sempre se manteve presente na cultura e no inconsciente coletivo. Isabel Allegro de Magalhães, ao comentar a postura da comunidade europeia em relação às tradições judaico-cristãs, afirma em seu livro *Para lá das Religiões*: “De algum modo, toda a cultura e artes europeias mantiveram a Tradição judeo-cristã e os Textos Bíblicos vivos no seu subsolo cultural ao longo dos tempos, mesmo se em muitos momentos quase silenciosos ou silenciados e a uma distância considerável da superfície” (Magalhães 2011: 390). A pesquisadora relata que existe, no cenário português do século XX e início do século atual, uma busca ora reprimida, ora explícita pelo Transcendente e que “traços de

preocupação pelo religioso, o divino ou Deus, enquanto Presença outra – procurada, negada, acolhida, debatida, velada ou abertamente configurada – são visíveis em muita da poesia e da narrativa ficcional [portuguesa]” (*Idem*: 35).

De acordo com Magalhães, a questão teológica aparece em duas vertentes na Literatura Portuguesa: na primeira, “Deus coloca-se em relação ao Mistério sem nome que nos transcende, o qual, mesmo sem nomeação, é apercebido (ou imaginado) dentro do quadro judeo-cristão”; na segunda, “a inscrição de Deus surge grafada num Tu em maiúsculas, modo aparente de intimidade com o divino, distante e próximo, invocado e por vezes terrivelmente desafiado ou destronado” (*cf. idem*: 35-36). Para o primeiro grupo, Magalhães nomeia os seguintes escritores: Miguel Torga, Agustina Bessa Luís, Jorge de Sena, Vergílio Ferreira, Fíama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Pedro Tamen, Mário Cesariny, Armando Silva Carvalho, José Agostinho Baptista, Nuno Júdice e Manuel Gusmão. No segundo, são mencionados: José Régio, Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Natália Correia, Pedro Tamen, Manuel António Pina, entre outros mais (*cf. idem*: 42). A nosso ver, também poderiam ser incluídos no segundo grupo constituído por Isabel Allegro de Magalhães quatro importantes poetas que apresentam expressiva familiaridade com o divino: José Tolentino Mendonça, Carlos Poças Falcão, Fernando Echevarría e Daniel Faria.

Ao analisar mais especificamente a presença religiosa na poesia portuguesa do século passado, o poeta e padre José Tolentino Mendonça juntamente com o poeta e crítico literário Pedro Mexia fazem um breve panorama no prefácio de sua antologia *Verbo: Deus como interrogação na poesia portuguesa*:

Como é natural, muitíssimos autores e movimentos ignoraram a “questão de Deus”, inexistente ou ocasional no primeiro Modernismo, no Neo-Realismo, no Surrealismo, na Poesia 61, na Poesia Experimental, e em boa parte dos poetas nascidos na segunda metade do século. Em contrapartida, a “questão” aparece com frequência nos autores ligados à “Presença”, aos “Cadernos de Poesia”, até à “Árvore”, isto para nos ficarmos por grupos ou tendências. Cedo nos apercebemos de que o cristianismo (quase não encontram outras religiões em poemas portugueses) é em muitos poemas um facto cultural, sociológico; não um assunto íntimo e grave, mas uma linguagem, uma memória de infância, um aspecto folclórico, um ritual laicizado, ou então uma referência pictórica, arquitetónica, musical. (Mendonça e Mexia 2014: 10-11)

De acordo com a divisão elaborada por Isabel Allegro de Magalhães, Manuel António Pina faz também parte do grupo de escritores portugueses que aborda a

“questão de Deus” em sua poesia. Embora o autor seja incluído no grupo que apresenta fortes traços de intimidade com Deus ou com o divino, não podemos considerá-lo tão envolvido com o tema como, por exemplo, José Régio, Daniel Faria ou os demais autores listados no segundo conjunto acima mencionado. Apesar de M.A.P. muitas vezes utilizar um “Tu” que remete ao divino e citar referências bíblicas, sua poesia não é religiosa ou de significativa conexão com questões de caráter místico. Como Tolentino Mendonça e Pedro Mexia observam na poética portuguesa que abrange seu período, o tema da religião relacionar-se-ia mais como um fato cultural, uma linguagem e uma memória em M.A.P. do que como uma busca real pelo transcendente. Ousamos dizer que o poeta precisaria ser classificado em uma terceira modalidade mais flexível do que as apresentadas por Isabel Allegro de Magalhães, visto que sua poesia oscila antagonicamente entre a crença e a descrença, entre o “sagrado e o profano”.

Em uma entrevista realizada pela jornalista Anabela Mota Ribeiro, Pina esclarece: "Tenho muita sedução por religiões e por livros religiosos. Sou um grande leitor da Bíblia, embora leia aquilo como um romance" (Pina 2013a: s/p). Em uma de suas crônicas intitulada “Uma Ideia De Deus”, M.A.P. explica ainda:

(...) Sendo ateu, tenho-me às vezes por *religioso* no sentido mais estrito e literal da palavra, que pouco tem que ver com divindades ou crenças, e principalmente, com igrejas. Li teólogos como Nicolau de Cusa e místicos como «Meister» Eckhart, condenado pela Igreja como herege, com o mesmo proveito com que li Sade ou Bataille; as histórias das religiões de Eliade e até de Bleeker-Widengren ou o *Livro de Job e o Evangelho de S. João* só não são meus livros de cabeceira porque não tenho livros de cabeceira; a minha cabeça e o meu coração estão repletos de personagens dos mitos gregos, celtas xintoístas; a *Attente de Dieu* de Simone Weil comove-me tanto quanto a *Viagem ao fim da noite*, de Céline, e S. João da Cruz e Frei Luis de León tanto quanto Bukovski ou Marina Tsvetáeva. (...) Não preciso de acreditar na existência de um Deus para reconhecer que a ideia de Deus é bela e, continuando ateu, dar-me perfeitamente bem com essa ideia. (Pina 2013: 577-578)

Como o próprio autor declara, além das passagens bíblicas há uma recorrente inclusão dos mais variados textos literários em seus poemas. Dentre as referências estão a filosofia, teorias literárias e citações de religiões orientais como, por exemplo, o Taoísmo. A religião não recebe um pedestal ou local de destaque na obra de Pina.

O fato de a poesia de Manuel António Pina formar um texto repleto de outras narrativas que se relativizam reciprocamente, sendo portanto, uma obra extremamente intertextual, favorece a denominação do autor como pós-moderno, dado que, segundo

Pfister, embora a teoria literária da intertextualidade já estivesse presente em períodos como o Renascimento, o Neoclassicismo e o Modernismo, ela torna-se uma questão legitimizadora da pós-modernidade (cf. Pfister 1991: 208).

Mas não é apenas o aspecto intertextual que confere condição pós-moderna a Pina e aos autores de sua época. Rosa Maria Martelo, em seu artigo “Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, esclarece o caráter peculiar e pós-modernista da poesia portuguesa emergente na década de 70:

Como se sabe, sensivelmente a partir de meados da década de 70 do século passado, a poesia Portuguesa, tal como a Francesa ou a Espanhola, irá evoluir num sentido aparentemente diferente, o que tem justificado a sua classificação como Pós-Moderna ou a sua articulação com o Pós-Modernismo. Reassumindo uma maior proximidade com o leitor, propondo contratos de leitura que admitem efeitos autobiográficos e/ou de realismo, evitando o risco de hermetismo e incorporando a linguagem quotidiana, recusando o apoio sistemático na metáfora ou na imagem, optando por uma formulação mais narrativa e pelo verso longo – o que a conduz a registos de contaminação com a prosa -, esta poesia caracteriza-se por operar, de diversas formas, uma sobrecodificação que admite uma leitura mais imediatista, embora sem excluir a possibilidade de ser lida a um nível mais elaborado, até pelo facto de frequentemente desenvolver relações intertextuais de grande complexidade. (Martelo 2006: 133)

Inês Fonseca Santos, em seu estudo *A Poesia de Manuel António Pina. O Encontro do Escritor com o seu Silêncio*, declara ainda que, por compreender as principais preocupações da geração de 70 e por seu primeiro livro poético ter sido publicado no ano de 1974, a obra de M.A.P. classifica-se como Pós-Moderna (cf. Santos 2004: 18). Por sua vez, Rita Basílio, em sua tese *Uma Nova Pedagogia do Literário em Todas as Palavras de Manuel António Pina*, faz uma apurada crítica à classificação de M.A.P. como poeta pós-moderno apresentada por Inês Fonseca Santos. A pesquisadora acredita que os argumentos de Inês Fonseca Santos são bastante simplistas e defende que existe na escrita de Pina uma resistência à catalogação histórica e à unidade poética em relação aos demais autores do período. Usando os argumentos de Lyotard de que o conceito de *pós-moderno* configura-se como um processo, ela reforça: “não basta dizer que *já não somos Modernos* para deixarmos simplesmente de o ser, ou sobretudo não há qualquer garantia de que o “já não” faça algum sentido. Em MAP talvez se aprenda que “nestes tempos” *ainda não* somos novamente Modernos” (Basílio 2013: 29).

Arnaldo Saraiva em seu artigo sobre Manuel António Pina “Uma sombra que nos ilumina”, explica que quando Pina iniciou a publicação da sua poesia existiam três correntes poéticas: “uma corrente mais ou menos conservadora” relacionada ao neo-realismo expressa na revista coimbrã *Poemas Livres*; “uma corrente vanguardista, a da *Poesia Experimental*, relacionável com a poesia concreta brasileira ou com a poesia visual internacional”; e uma “neo- modernista, a da *Poesia 61*, relacionável com algum surrealismo ou com alguns poetas dos *Cadernos de Poesia* e da *Árvore*” (cf. Saraiva 2012: 107). Segundo Saraiva, Pina não se relaciona diretamente com nenhuma delas. Devido ao fato de Pina ter começado a ser publicado no ano da Revolução dos Cravos, movimento que culminou com o fim da ditadura em Portugal, “sua poesia transporta um desejo de libertação ou de liberdade” que se faz presente também em relação aos demais poetas da época. Saraiva afirma ainda que se fosse para incluir Pina em alguma corrente seria na Surrealista da década de 40, uma vez que preferia mestres de diferentes escolas (*ibidem*).

Embora exista alguma divergência em se classificar taxativamente o autor como um poeta pós-moderno, vale reforçar que, ao utilizar o tema da religião como uma narrativa e não como verdade totalizadora, o autor aproxima-se fortemente da visão pós-moderna adotada pela sociedade atual em relação à teologia. Ao longo do estudo, verificaremos mais claramente como a “questão de Deus” e/ou o uso das referências bíblicas na poesia de M.A.P. são formas de reforçar uma poética pessoal e não tanto de atingir transcendência ou uma visão espiritualista.

1.2 Texto e intertexto – Aferindo a noção de *intertextualidade*

Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspirations or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street, signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery – celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: “It's not where you take things from – it's where you take them to”.

(Jim Jarmusch)

Segundo Jim Jarmusch, artista multimídia e conhecido sobretudo como cineasta emergente na década de 80, todo o texto ou criação artística, sejam elas qual forem, são formadas a partir de referências “roubadas” ou recolhidas noutros enunciados. Como se depreende do texto de Jarmusch citado em epígrafe, não há texto sem intertexto. A intertextualidade, diálogo em que outros textos são utilizados como forma de ilustração ou reiteração do que se propõe a dizer (*cf.* Aderaldo 2001: 10), sempre foi uma estratégia textual bastante difundida entre os escritores. O que modificou ao longo do tempo foram a visibilidade e a aceitação que a técnica adquiriu.

Para uma melhor compreensão do caráter intertextual da obra de Manuel António Pina e com o intuito de definirmos o sentido que o termo intertextualidade receberá neste trabalho, apresentaremos um breve panorama teórico sobre o assunto. Entre os inúmeros estudos existentes, priorizaremos os princípios propostos por Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette.

A noção de intertextualidade surge em meados no século XX quando o filósofo russo Mikhail Bakhtin faz em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévsky* (1963) uma análise mais aprofundada dos romances daquele escritor russo e verifica a variedade de vozes presentes no texto. Bakhtin explica que, no romance polifônico, assim como em um enunciado musical, os personagens ao assumirem as falas, tornam-se sujeitos da obra e interagem uns com os outros, com o narrador, e até mesmo com o leitor. Para Bakhtin, o escritor tende a perder destaque e surge uma separação entre autor (vida pessoal) e artista. Elimina-se a característica estritamente biográfica do texto e há uma nova perspectiva em relação ao posicionamento do autor na obra (*cf.* Bakhtin 2010: 76). Ao verificar a polifonia de vozes e sujeitos dos textos de Dostoiévsky, Bakhtin desenvolve seu conceito de “dialogismo” – afirmando que a relação entre os discursos é fator determinante para o conhecimento e formação do eu. No artigo “Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia”, Vera Lúcia Pires e Fátima Tamanini-Adames esclarecem que o conceito bakhtiniano de dialogismo leva em consideração a heterogeneidade da linguagem, isto é, reconhece que “o discurso é construído a partir do discurso do outro” e “o sujeito de Bakhtin, construído pelo outro, é também um sujeito construído na linguagem” (*cf.* Pires e Tamanini-Adames 2010: 68).

Para Bakhtin, a linguagem não é apenas um sistema gramatical, mas uma forma de representação distinta, uma vez que, o modo como nos expressamos se vincula ao

contexto social em que nos inserimos e varia de acordo com a nossa intenção. A expressão do indivíduo está associada a um conjunto de perspectivas individuais e sociais, de vozes interligadas. Vera Lúcia Pires e Fátima Tamanini-Adames acrescentam:

O discurso resulta de uma trama de diferentes vozes, sem que nunca exista a dominação de uma voz sobre as outras. E uma das características do conceito de dialogismo de Bakhtin é conceber a unidade do mundo como polifônica, na qual a recuperação do coletivo se faz via linguagem, sendo a presença do outro constante. A linguagem, na concepção bakhtiniana, é uma realidade intersubjetiva e essencialmente dialógica, em que o indivíduo é sempre atravessado pela coletividade. (Pires e Tamanini-Adames 2010: 67)

Quanto às formas de representação da linguagem, o filósofo declara que “cada enunciado é um elo ou cadeia muito complexa de outros enunciados” que se manifesta na comunicação verbal de dada esfera. Nessa comunicação, diz ele, “[n]ão há textos puros, nem poderia haver. Qualquer texto comporta [...] elementos que se poderiam chamar técnicos (aspecto técnico da grafia, da elocução, etc.)”. Mais adiante, acrescenta: “assim, por trás de todo texto, encontra-se o sistema da Língua; no texto, corresponde-lhe tudo quanto é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto” (Bakhtin *apud* Coelho, Silva e Vieira 1992: 291).

Em seu texto “*Discourse in the Novel*”, publicado no livro *The Dialogic Imagination*, Bakhtin complementa: “This must be kept in mind if we are to make good our claim that of all words uttered in everyday life, no less than half belong to someone else” (Bakhtin 1981: 339). O teórico reforça seu conceito da interligação das vozes textuais ao apresentar, no artigo “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, também publicado no mesmo livro, a paródia como precursora do romance, e ao afirmar que os escritos medievais poderiam ser considerados mosaicos devido à grande utilização de fragmentos textuais, muitas vezes das escrituras, em sua elaboração.

The boundary lines between someone else’s speech and one’s own speech were flexible, ambiguous, often deliberately distorted and confused. Certain types of texts were constructed like mosaics out of the texts of others (...) The primary instance of appropriating another’s discourse and language was the use made of the authoritative and sanctified word of the Bible, the gospel, the Apostles, the fathers, and the doctors of the church. (*Idem*: 69)

Para Manfred Pfister, o dialogismo bakhtiniano não deve ser visto apenas como uma nova proposta de teoria literária, mas como uma crítica aos valores sociais pré-concebidos de uma época. Ao tentar descentralizar a autoridade do autor e alterar a condição de leitura e interpretação textual, o filósofo apresenta certa resistência aos modelos sociais e políticos.

Bakhtin, in propagating the relativity of each single position, the self-criticism of each word, the undermining of all dogmatic monologism, the carnivalesque profanization of all that is sacred and the subversion of all authority, was fighting against the increasing rigidity of post-revolutionary Soviet cultural politics and the doctrinary canonization of Socialist Realism. He was, in fact, continuing the revolutionary struggle against increasing repression. (Pfister 1991: 212)

Seguindo o pensamento de Bakhtin, a filósofa Julia Kristeva recentra o conceito de dialogismo na relação entre textos e confirma a visão do texto literário enquanto amálgama de superfícies textuais. Barbara Godard, explica que Kristeva mudou significativamente a teoria do dialogismo:

Intertextuality is a recent creation of Julia Kristeva to elaborate a theory of the text as a network of sign system situated in relation to other system of signifying practices (ideologically marked sign usage) in a culture. By situating the literary structure within a social ensemble considered as a textual ensemble intertextuality would overcome the limitations of formalism and structuralism by orienting the text to its socio-historic signification in the interaction of the different codes, discourses or voices traversing the text. In short, a text is not a self-sufficient, closed system. (Godard in Makaryk 1993: 568)

O pesquisador Manfred Pfister esclarece que enquanto Bakhtin insiste na relação entre indivíduos por trás do contato dialógico do texto, Kristeva utiliza a intertextualidade como ferramenta linguística e semiótica para desconstrução do sujeito e do texto. Em sua teoria, o autor perde visibilidade para dar espaço ao texto (*cf.* Pfister 1991: 212). A partir dessa perspectiva, surge um novo contrato de leitura e o leitor pode analisar tanto o fragmento textual quanto o texto em sua plenitude.

Segundo Kristeva “[t]odo texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se como *dupla*” (Kristeva 1977:72).

O filósofo francês e crítico literário Roland Barthes dá continuidade à definição de intertextualidade desenvolvida por Kristeva. Tal como a semiótica, Barthes também defende a ideia de que qualquer texto é criado por citações e referências anteriores, assim como uma trança é formada por uma trama e emaranhado de fios. Em seu livro *O Prazer do Texto*, Barthes declara:

*Texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nesta textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (Barthes 1973: 112)*

Barthes acredita, como Bakhtin, que a biografia do autor não se caracteriza como fator determinante para a compreensão de uma obra. Para ele, não existe um “autor-deus” que controla todo o significado do texto, mas a “pluralidade” de sentidos interpretativos é aberta a todo leitor ativo e comprometido com a leitura.

José Augusto Mourão, em seu artigo “Da Intratextualidade (Citação e Comentário nas *Viagens* de A. Garrett)”, reforça o caráter intertextual de uma obra literária:

Não há texto que não seja simultaneamente um contexto. (...) Não há texto em si – um texto é um acontecimento relacional. É esta irreduzível relatividade que constitui qualquer texto como intertexto. (...) O tecido/tecelagem da intertextualidade mostra que os textos se cruzam, se entrecruzam, num perpétuo movimento de entretecer. Sabendo-o ou não aquele que o lê e/ou escreve. (Mourão 1986: 99)

A ideia proposta por Barthes de que a análise de uma obra não deve ter como foco principal o escritor, mas sim uma maior pluralidade da obra literária permitindo ao leitor novas interpretações do texto, passou a ser amplamente conhecida como “A morte do autor”. O pesquisador Marco Antônio Sousa Alves, ao explicar este conceito, ensina: “É claro que todo texto tem quem o escreva. O que Roland Barthes pretende, ao declarar a morte do autor, não é negar este fato trivial, mas criticar a importância que a crítica literária desde a modernidade concedeu à gênese e à pessoa do autor como determinantes na atribuição do sentido de uma obra” (Alves 1988: 70). E complementa:

“Barthes termina a morte do autor sugerindo que se deve inverter o mito, ou seja, “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (*ibidem*).

O crítico e teórico literário Gérard Genette também afirma que a literatura constrói-se a partir de elementos de outros textos. Em *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*, Genette, amplia o conceito de intertextualidade de Kristeva ao adotar o termo “transtextualidade”. Segundo o autor, as formas transtextuais se dividem em cinco: “intertextualidade”, que se caracteriza como a “presença efetiva de um texto em um outro” como é o caso da citação, do plágio ou da alusão; “paratextualidade”, relação que o texto mantém, por exemplo, com os títulos, os subtítulos, os prefácios, os posfácios ou as epígrafes; “metatextualidade”, relação em que um texto se une a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo; “hipertextualidade” que é a unificação do hipertexto (texto primeiro) com o hipotexto (texto posterior) por meio de uma transformação como a paródia ou o pastiche; e “arquitextualidade” que constitui a semelhança por meio dos tipos de discurso, modos de enunciação ou gêneros literários (*cf.* Genette 2010: 14-22).

Em sua tese de doutorado *A convergência dos vídeos musicais na web social: conceptualização e análise*, João Pedro da Costa explica que o conceito de “transtextualidade” proposto por Genette implica um “rigor terminológico” que normalmente é conflitante com a designação proposta pela maioria da comunidade científica:

[O] termo intertextualidade, consensualmente utilizado nos Estudos literários (e não só) como forma genérica de referir as relações textuais entre dois ou mais textos, corresponde à “transtextualidade” genettiana. (...) [A] “hipertextualidade”, termo consensualmente utilizado nos *Web Studies* e mesmo pelo senso comum como relação entre blocos de informação hiperligados eletronicamente, corresponde à “intertextualidade” genettiana, na medida em que o fenómeno equivale à citação e à alusão. (Costa 2014: 159)

Em sua proposta, Genette procura demonstrar as relações que um texto mantém com outro. Para o autor, a categoria da hipertextualidade pode ser dividida em duas formas de interação: pelo “tipo” (transformação e imitação) e pelo “modo” (lúdico, satírico e sério) em que o hipertexto se relaciona com o hipotexto. Embora seja relativamente fácil definir uma transformação (processo simplificado) ou uma imitação (processo indireto), para estabelecer o “modo” utilizado no texto, é necessário um pouco mais de habilidade. Neste caso deve-se levar também em consideração a intenção do autor do hipertexto.

Por este motivo, em geral, não existe muita clareza quanto à definição de intertexto e hipertexto. No primeiro ocorre o envolvimento entre dois ou mais textos (citação ou alusão) e no segundo, um texto deriva de outro (paródia e pastiche) (*cf.* Genette 2010: 45).

João Pedro Costa utiliza um quadro bastante elucidativo em sua dissertação para exemplificar as subcategorias da hipertextualidade genettiana:

Tipo de relação	Modo de relação		
	lúdico	Satírico	sério
Transformação	paródia	Travestimento	homenagem
Imitação	pastiche	Caricatura	falsificação

(Costa 2014: 167).

Como podemos verificar, não há consenso entre os teóricos quanto à classificação dos tipos de intertextualidade, o conceito é vasto e não cabe a este projeto de investigação realizar uma análise minuciosa sobre o assunto. Para o âmbito deste estudo, basta-nos compreender que as relações intertextuais normalmente são definidas como explícita ou implícita. A pesquisadora Lucia Helena Lopes de Matos, em sua tese *A metáfora e a intertextualidade: Uma realidade multicultural na Língua Portuguesa*, explica de maneira bastante simplificada e concisa a distinção entre a intertextualidade implícita e a explícita: “ela é explícita quando há referência da fonte do intertexto e é implícita quando não há essa referência e cabe ao receptor recuperá-la de memória ao reconstruir o sentido do texto” (Matos 2006: 72).

De acordo com o que foi apresentado, constatamos que tanto o dialogismo de Bakhtin, a intertextualidade de Kristeva e a pluralidade de Barthes quanto a transtextualidade de Genette, encaram o texto como um conjunto ou “mosaico” de trechos e citações, cabendo também ao leitor, principalmente nos textos em que as relações intertextuais não são explícitas, interpretar e avaliar a sua intenção. Como diria António Fernando Cascais, “[a] leitura refaz a intertextualidade característica do texto literário sem porém deixar intacto esse trabalho intertextual: prolonga o excesso (de sentido) que o texto já é. Não há texto tomado por si mesmo. Não há texto invulnerável nem leitura “inocente” (Cascais 1986: 75). Desta forma, definimos que o termo *intertextualidade* utilizado neste trabalho corresponderá a qualquer diálogo explícito ou implícito entre textos, discursos ou gêneros.

1.3 “Ladrões que roubam a ladrões” – A intertextualidade como condição de criação na poesia de M.A.P.

O escritor é um ladrão de túmulos. (...) Nem a sua morte lhe pertence, roubou-a a outro e outro lha roubará.

(Manuel António Pina)

Manuel António Pina, ao longo das quase quatro décadas de sua poesia, nunca negou manter íntima relação entre seus textos e o horizonte literário, tanto antigo quanto recente. Seus poemas fazem-se exatamente nessa mescla de conhecimento previamente adquirida em outros autores, armazenada na memória e, então, partilhada. O vínculo intertextual, seja ele implícito ou explícito - com citações, alusões ou paródias -, seja de textos seculares ou bíblicos, permeia sua obra e evidencia uma marca singular de sua escrita. Contudo, este padrão literário, mais do que apenas uma escolha pessoal, trata, efetivamente, de uma estratégia de ampliação da linguagem.

Além do epíteto de “ladrão de túmulos”, M.A.P. pode merecer o de “salvador” por “ressuscitar” as falas dos mais variados escritores e artistas com os quais dialoga. Como declara Arnaldo Saraiva, trata-se de uma poesia permeada de vozes. Saraiva explica que à semelhança de Pound e T.S. Eliot, Pina conscientemente “roubou” ou “plagiou” muitos versos e escritos. Pina por diversas vezes mencionou a seguinte reflexão de T. S. Eliot:

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest. (Eliot 1920: 114)

Contudo, como forma de assumir sua dívida, nomeou em seus dois primeiros livros e, posteriormente em outros, seus “credores”. Entre os nomes citados estão: Lewis Carroll, Apollinaire, Mallarmé, Pessoa, Cesariny, Raul de Carvalho, Eliot, O’Neill, Fernando Lemos, Pound, os Beatles, Antero de Quental, Rosselini, Jean-Baptiste Vico, Shakespeare, os autores dos Upanishads, Bacon, Borges, Nietzsche, Bataille, Camões, Lao Tse, Hugo Pratt, Mao, Hölderlin, Rilke, Breton, Laforgue, Baudelaire, A. Blok, Quevedo, Yeats, Bob Dylan, os evangelistas Mateus, Lucas e João, entre outros. Em *Os*

Livros, além de serem objeto de referências finais, alguns autores são também citados no interior de poemas, como é o caso de Beckett (cf. Saraiva 2012: 112).

Como mencionado, a citação de outros autores caracteriza-se como uma estratégia muito valorizada pelo poeta. Tanto que, em sua tese de doutoramento, *Uma Nova Pedagogia do Literário em Todas as Palavras de Manuel António Pina*, anteriormente mencionada, Rita Basílio dedica boa parte de um capítulo a exemplificar a importância de seu uso na obra poética de Pina. Segundo Basílio, aquela técnica literária é mais do que uma forma de erudição ou repertório para o autor. Além de a própria literatura ser um tema de sua literatura, a (re)citação da literatura é uma característica pessoal desta obra (cf. Basílio 2013: 68). A pesquisadora esclarece que, embora afirme desde o primeiro livro o seu atraso e a sua impossibilidade em acrescentar novidade à literatura existente – “Já não é possível dizer mais nada” (TP: 12) –, Pina constrói um discurso bastante consistente e enriquecedor com o mundo literário à sua volta ao utilizar-se da repetição de outros textos. A intertextualidade de sua obra é a ferramenta que ameniza a contradição entre não poder falar e também não poder permanecer calado.

Além de ser um recurso de linguagem, podemos aproximar a estratégia intertextual utilizada na poesia de Pina do poder legitimador das testemunhas. Há muito, desde a lei de Moisés difundida no *Velho Testamento*, que as testemunhas são bastante valorizadas em julgamentos: “Pela boca de duas ou de três testemunhas se estabelecerá o fato” (Deuteronômio 19: 15). A validade das testemunhas se manteve também na época do *Novo Testamento*, como podemos ler nos evangelhos de Mateus e João: “Pela boca de duas ou três testemunhas toda a palavra seja confirmada” (Mateus 18:16) e “O testemunho de dois homens é verdadeiro” (João 8:17), textos bíblicos de que o autor afirmava ter conhecimento e pelos quais tinha apreço. Ao utilizar as citações e referências de outros poetas e escritores, M.A.P. adquire testemunhas para valorizar a veracidade de seus poemas, mesmo que a literatura não requeira de suas testemunhas a mesma exigência de verdade dos fatos que um julgamento. Rita Basílio explica que em um tribunal uma testemunha precisa saber o que dizer, mas no espaço literário, a testemunha pode falar sem ter nada a dizer ou sequer sem saber o que diz (cf. Basílio 2013: 228). A pesquisadora acrescenta:

Os mortos que falam no poema inscrevem-se na linguagem (no tempo) que os faz falar e que é a mesma que os cala; o juízo que tecem é, por conseguinte, simultaneamente, um testemunho da

consciência do que os ameaça. É neste sentido que o tempo se torna o tema do poema — uma reflexão sobre a experiência de *falar* em tempos em que *se fala de mais*. (Basílio 2013: 120)

A criação do eu a partir do outro, a consciência de sermos fruto da memória que temos do outro e do modo como nos inserimos no mundo, fortemente presente no pensamento e na poética de M.A.P. por meio da intertextualidade, reflete o conceito de dialogismo bakhtiniano. No artigo “Metodologia da Dúvida”, Pedro Eiras explica que a estratégia intertextual da obra poética de Pina, tal como o caráter heteronímico de um texto, é uma “forma de perda do eu na ficção de outro”. Eiras acrescenta: “este palimpsesto absoluto, em que tudo, sendo alheio, se volve próprio pelo trabalho de composição, mostra que a própria linguagem do eu é conferida como um empréstimo. Somos formados pelo outro porque dele nos vem a dizibilidade do mundo” (Eiras 2002: 155).

A “dizibilidade do mundo” de Manuel António Pina ocorre por meio do processo relacional que ele mantém entre a leitura e a escrita, ou, como diz Basílio, por meio da “sua memória de leitor” (cf. Basílio 2013: 85). Pina declara, numa entrevista realizada pelo *Jornal de Notícias* em junho de 2011, que a leitura é uma forma de “ler-nos a nós mesmos”, de “reescrevermo-nos no que lemos” e que escrever também é uma forma de leitura, já que a escrita reescreve os textos que vivenciamos: “(...) Os livros que li foram importantíssimos para a minha escrita, as maiores emoções – desastres, mortes, amores fatais – foi em livros que li que vivi” (Pina 2011c: s/p).

Não só a obra, mas muita da bagagem de vida de M.A.P. é construída por citações e pelas leituras que fez. Arnaldo Saraiva reforça: “A prática da intertextualidade parece aliar-se em Manuel A. Pina não só a teoria da saturação livresca e literária mas também a uma teoria do mundo ou da vida como livro, literatura, representação ou leitura” (Saraiva 2012: 212). Este conceito de que a literatura e a vida são “mosaicos citacionais” devedores da memória pode ser melhor compreendido pela análise que Rita Basílio faz da recensão crítica de Eduardo Pitta à obra *Nenhuma Palavra, Nenhuma Lembrança*, de Pina. De acordo com a interpretação da pesquisadora, M.A.P. salta da “questão de estilo” (glosa paródica, colagem) para a “colagem da tradição”, em que “tudo – até a própria existência – é citação, memória, repetição, regresso de qualquer coisa já ouvida, já lida, já escrita, já feita” (cf. Pitta *apud* Basílio 2013: 81). Na crônica “Saber De Cor”, Manuel António Pina confessa:

(...) Os poemas de David Mourão-Ferreira que eu sabia de cor eram, em boa parte, mais «meus» que seus. A minha memória havia-os «corrigido», substituindo palavras (verbos sobretudo, mas também adjetivos), invertendo a ordem de outras e, pelo menos num caso, invertendo mesmo a ordem de dois versos. Não haverá nisto nada de especial pois quem lê lê-se, e o leitor (o «cisne tenebroso» de que fala Borges) escreve-se a si mesmo no que lê do mesmo modo que o escritor é também um leitor lendo-se por escrito. (...) Tudo o que temos e somos é memória e que o que conhecemos de nós e da nossa vida talvez seja, como a memória de um poema, uma narrativa fragmentária e volúvel de outras vidas e outras palavras, nossas e alheias, com as quais construímos um irmão gêmeo nosso, desconhecido, e que a nossa própria voz é provavelmente essa voz respondendo-nos quando perguntamos por nós. Que, quem quer que sejamos, somos talvez um outro, e que não sabemos, daquilo que de nós nos é dado saber, o que é vida e o que é sonho, ou medo, ou desejo. (Pina 2013: 441)

Inês Fonseca Santos, em sua tese *A poesia de Manuel António Pina – O Encontro do escritor com o seu silêncio*, já citada aqui, explica que a função da memória na poesia de Pina é regressar às origens do ser e da linguagem, alcançar o autoconhecimento e verbalizar o real. “A memória permite a sedimentação do eu enquanto ser individual e social, abrindo um caminho que, mesmo inseguro, possibilita o autoconhecimento” (Santos 2004: 83). No poema “Aqueles Coisas”, publicado em *Aquele Que Quer Morrer* (1978), como fica evidente, o poeta mostra este desejo e busca por autoconhecimento: “Está tudo a acabar e a começar e no entanto/ o peso da memória instala-se em todas as coisas de dentro para fora” (TP: 59). Segundo a pesquisadora, a linguagem e a escrita são os meios pelos quais o poeta recupera a memória: “No momento em que o sujeito recorda um episódio passado e o escreve, outros surgem a ele associados, tornando a própria escrita um processo de activar a memória” (Santos 2004: 89). Este processo cíclico em que leitura, memória e escrita se completam é bastante evidente em sua poesia. Na verdade, o conceito de circularidade é muito apreciado e desenvolvido por Manuel António Pina.

O retorno constante ao cerne do eu e da linguagem da poesia piniana, reforçado pelo recurso intertextual, caracteriza-se como reflexo da busca do poeta por respostas às principais indagações da humanidade. Como assegura M.A.P. em uma entrevista concedida à jornalista Anabela Mota Ribeiro, a essência das diversas formas de arte como, por exemplo, a poesia, gira em torno das grandes perguntas da alma humana: “‘De onde é que nasci? Onde é que eu estava antes de ter nascido? Para onde se vai quando se morre?’. Os sistemas filosóficos, as religiões tentam responder a essas perguntas. E no meio tempo: ‘Quem somos’, ou ‘O que somos’” (Pina 2013a: s/p). O

padrão poético de M.A.P., centrado na intertextualidade, cria uma narrativa permeada de narrativas e surge como uma nova forma de questionar a literatura e o mundo. Como Pina explica ao jornalista Carlos Vaz Marques: "A nossa existência é uma prisão num labirinto cuja porta de saída, para alguns, é a fé. (...) [A poesia] é uma porta, se calhar, para reconhecer que não há porta nenhuma (Pina 2012c: 31).

Capítulo 2 – Uma visão bíblica e literária das ideias de morte em M.A.P.

*Em verdade, em verdade vos digo
que, se alguém guardar a minha
palavra, nunca verá a morte.*

(João 8:51)

No primeiro capítulo, observamos a revalorização das narrativas de carácter teológico levada a cabo pelo processo intertextual da literatura pós-moderna e, mais especificamente, pela poética de Manuel António Pina. Procuraremos agora mostrar de forma mais detalhada a função hipotextual da Bíblia em alguns dos poemas daquele escritor. Verificaremos de que modo o poeta faz uso das escrituras na construção do itinerário de seus poemas, tanto na linguagem quanto na temática, fator que constrói uma prática transtextual.

Ao longo da segunda parte do nosso trabalho, destacaremos respectivamente os Livros de *Gênesis*, de *Jó* e de *João* que, como já foi dito aqui, são os livros bíblicos aos quais Pina deu mais atenção na sua maturidade. Nos poemas com referência ao Livro de *Gênesis*, observaremos o vínculo entre a criação bíblica e o conceito de criação poética; a ligação entre a expulsão do homem do jardim do Éden e a perda da inocência ou tentativa de compreensão do mundo e do real e, ainda, a relação entre a errância em direção à terra prometida e as noções de regresso a casa e de repetição como formas de religação com o mundo. Nos poemas que convocam o *Livro de Jó*, examinaremos o antagonismo – entre perder e achar a vida – experimentado pelo personagem bíblico ao se tornar um verdadeiro exemplo da inquirição das noções de subjetividade e anulação do “eu”. Para concluir, exploraremos a semelhança entre a ideia do nascimento e morte de um Messias, sugerido pelo Evangelho de João, na figura de Jesus Cristo, e a concepção da “morte do autor” do texto.

2.1 A Linguagem como perda da inocência – O Livro de Gênesis

[A morte] trata-se de uma actividade simbólica, como essa outra actividade incontestavelmente própria do homem, a da linguagem. Talvez as duas sejam inseparáveis: a do pensamento que transpõe os limites da morte e a da maravilha que a linguagem é, podendo dar o ser a qualquer coisa que permanece em suspenso, que não é presente.

(Hans-Georg Gadamer)

O modo como damos novo significado às coisas ou passamos a perceber o mundo ao nosso redor pode ser considerado uma forma de morte para a visão ou a vida anterior que tínhamos. Este processo de *trade off*, isto é, a percepção antagônica de que uma nova fase anula a precedente faz-se bastante perceptível na poesia de Manuel António Pina, por meio de uma poética permeada de temas voltados ao paradoxo e ao silogismo, como podemos notar, por exemplo, num trecho do poema “O Caminho onde não há êxtase”, publicado em 1978: “Aquele que quer morrer/ é aquele que quer conservar a vida” (TP: 81). Mas o que a princípio parece incompatível com a poética do autor é na verdade complementar. Os temas de sua obra são extremamente cíclicos. Rita Basílio, ao comentar a relação entre temas divergentes como morte e vida na poética de Pina, explica:

“Se, em literatura, a única regra é não haver regra, *tudo pode ser dito*, até a verdade. Trata-se pois de pensar a relação entre a literatura e a vida (...) e a morte porque, em verdade (incontestável, provavelmente), a morte só afecta aquilo que está vivo. (Basílio 2013: 231)

Aliando o caráter paradoxal e a vocação intertextual da obra de M.A.P., procuraremos centralizar o estudo na correspondência entre os conceitos de morte propostos pelo autor e as referências bíblicas incluídas em seus poemas. Os primeiros poemas de Manuel António Pina que analisaremos fazem parte do grupo que remete ao *Gênesis*, o primeiro livro do *Velho Testamento*. Segundo o grego, *Gênesis* significa “origem”, “nascimento” ou “criação”. O livro faz jus à definição grega, pois inicia com a descrição da criação do mundo e do homem por Deus. Compila ainda a genealogia do

primeiro homem, Adão, até os patriarcas bíblicos; o relato do dilúvio e da subsequente dispersão da humanidade; a construção da torre de Babel e a confusão das línguas até a chegada do povo Judeu ao cativeiro do Egito. Dentro da temática bíblica, como mencionado, privilegiaremos os enredos da criação do mundo, a expulsão do paraíso e a dispersão do povo judeu, por serem os tópicos que se aproximam dos conceitos de perda da inocência, de compreensão do mundo e do real, e das noções de regresso a casa ou repetição, todos enfatizados pelo poeta.

O primeiro poema de M.A.P. escolhido para apresentar a correspondência com o *Gênesis* é "Já não é possível", publicado em 1974 no livro *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas Um Pouco Tarde*:

Já tudo é tudo. A perfeição dos
deuses digere o próprio estômago.
O rio da morte corre para a nascente.
O que é feito das palavras senão as palavras?

O que é feito de nós senão
as palavras que nos fazem?
Todas as coisas são perfeitas de
nós até o infinito, somos pois divinos.

Já não é possível dizer mais nada
Mas também não é possível ficar calado.
Eis o verdadeiro rosto do poema.
Assim seja feito: a mais e a menos.
(TP: 12)

O título do poema "Já não é possível" de imediato nos apresenta uma concepção de impedimento e falha que, assim como em outros poemas do autor, sugere as limitações da linguagem, a dificuldade em se expressar. Inês Fonseca Santos, ao comentar a angústia evidenciada por Pina em sua poesia, declara: "a insuficiência apresenta-se como um obstáculo à criação poética, pois as palavras, servindo propósitos comunicativos, não permitem que a linguagem poética atinja o seu significado original e pleno, aquele a que o poeta aspira" (Santos 2004: 38). Ao comentar ainda o esgotamento ou falência da linguagem no âmbito das "referências ancestrais fundadoras", Fonseca Santos explica que neste poema a limitação da linguagem é

simbolizada nos versos que falam da falta de alimento dos deuses (vv.1-2) “uma vez que se entende alienada a dimensão sagrada da linguagem poética” (cf. *idem*).

O último verso da primeira quadra, “O que é feito das palavras senão as palavras?”, ressalta essa inviabilidade e limitação da construção poética, temas muito presentes na obra do autor. Casimiro Brito, em seu artigo “Manuel António Pina Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança”, explica que “Pina faz da própria literatura o repertório da sua poesia” (Brito 1980: 450).

O emprego constante de estratégias intertextuais e de metalinguagem nos poemas reforça a ideia de que a literatura é o foco e a narrativa central da poética do autor de *Aquele que quer morrer*. Gabriel de La S. T. Sampol, em “A eucaristia dos livros: a metaliteratura na poesia de Manuel António Pina”, fala da relevância que o diálogo entre a literatura e a literatura tem na poética de M.A.P.:

Os temas que aparecem de maneira recorrente nos versos do poeta são a própria identidade, a lembrança, a infância perdida, a morte e a literatura (...) Penso que um destes temas é o nexo que une os outros e que ao mesmo tempo os informa: a literatura, a metaliteratura, a literatura sobre a literatura, a literatura a partir da literatura, a literatura como comunhão literária e como comunhão vital. Toda a obra poética de Manuel António Pina pode ser lida como uma expressão dessa comunhão, da eucaristia dos livros. (Sampol 2012:120)

Os dois primeiros versos da segunda quadra do poema: “O que é feito de nós/ senão as palavras que nos fazem?” remetem ao conceito poético de *poiésis*, de criação por meio da palavra, ou seja, à ideia de que para o poeta, a palavra, o *logos*, é a forma de dar significado às coisas. Segundo a professora do Departamento de Filosofia da Universidade do Estado do Paraná Jovelina Maria Ramos de Souza, em seu artigo “As Origens da Noção de Poíesis”, a expressão abrange os significados seguintes:

Um “produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser”. Criação não no sentido hebraico de fazer algo a partir do nada, mas no sentido grego de gerar e produzir dando forma a partir de uma matéria preexistente e ao mesmo tempo preenche de potencialidades. (Souza 2007: 86)

A pesquisadora esclarece que, como a expressão não teve origem com os poetas, existiram diferentes definições ao longo dos tempos, sendo o conceito primeiro definido como produção de coisas em geral e, posteriormente, também como produção de coisas

com palavras (cf. *idem*: 91). Além da divisão entre fazer coisas e fazer com palavras, vale lembrar que existiam outras percepções do vocábulo. Para Platão, em sua obra *Sofista*, *poiésis* separava-se ainda em criação divina (*theíon*) e criação humana (*anthrôpinon*). A primeira podia ser desmembrada na própria coisa ou em imagem da coisa. Já a criação humana inclui a imitação. As produções artísticas desvinculavam-se do real por serem representações do mundo físico e, mais especificamente no caso da poesia, poderia ocorrer a *mimesis*, uma cópia da cópia do real. Platão encarava a *mimesis* ou a imitação de forma negativa, pois para ele o mundo real era concebido como uma imagem distorcida do mundo das ideias imutáveis e eternas. A arte era considerada uma tentativa ainda mais falha de imitação e representação da natureza e do real.

Esta visão negativa da arte como forma de imitação também se relaciona ao estudo dos signos proposto por Jean Baudrillard. Segundo o sociólogo francês, devido à ampla utilização dos aparatos tecnológicos, o mundo se transformou em um sistema fechado de signos autorreferenciais em que o real pode ser eternamente reproduzido. Ao ser substituído por signos sem referencial, o real distorce-se, perde o sentido e cria uma era da simulação, da cópia da cópia ou da imagem sem semelhança. Baudrillard utiliza-se da ideia do simulacro, da implosão de sentido causada por esse distanciamento do original, para afirmar a noção de hiper-real – situação em que não apenas torna indiscernível a fronteira entre a realidade e a ficção, mas também possibilita a representação de coisas que não existem.

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. (...) É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (Baudrillard 1991:8)

Platão adotava a distinção entre mortalidade e imortalidade proposta pela tradição grega, mas, devido à intelectividade da alma, acreditava que o ser humano também continha certo grau de divindade. Para ele, existiam duas realidades autônomas: o “mundo dos sentidos” ou o mundo físico, que é definido pelo uso dos cinco órgãos do sentido, e o “mundo das ideias” ou da memória, que estaria associado à razão e à alma imortal. As ideias, constituídas no grupo da razão, seriam a matéria utilizada pelo demiurgo para criar os seres do plano da sensibilidade.

Jovelina Souza esclarece que para o sofista Górgias, diferentemente de Platão, não havia coincidência entre divino e humano. A seu ver, a produção poética era unicamente humana. A poesia não era um enunciado qualquer. “[O] controle sobre as palavras é levado às últimas consequências em Górgias, que, como é natural ao sofista, retira os vínculos que a tradição admitia que ela tinha com o divino. O *lógos* poético é eminentemente humano.” (Souza 2007: 93). Ou seja, o poeta precisava realizar um árduo trabalho intelectual e não divino para a criação poética.

Embora a expressão *poiésis* seja associada aos filósofos, aos pensadores e aos poetas do passado, não podemos disassociá-la por completo também das origens cristãs e religiosas. Logo, não podemos deixar de relacionar os versos do poema de Pina também ao ato de criação por meio da palavra descrito no Livro de *Gênesis*. Podemos citar, por exemplo, o versículo 3 do capítulo um do livro: “Disse Deus: haja luz. E houve luz”. De acordo com a visão religiosa do trecho citado, a palavra de Deus tem poder de concepção.

Ao falar sobre o poder de criação das palavras, durante uma entrevista com Pedro Dias Almeida, M.A.P. enfatiza a relação entre a palavra e a criação: “A palavra também é arquétipo da própria natureza humana. (...) A palavra pode servir não só para dizer o mundo mas para o criar. E a palavra cria mesmo mundos” (Pina 2009).

Os dois últimos versos ainda da segunda quadra do poema, “Todas as coisas são perfeitas de/ nós até o infinito, somos pois divinos”, além de remeterem novamente ao pensamento platônico de dualidade, podem ser postos em paralelo com o conceito judaico-cristão de que os homens são filhos de Deus e, por conseguinte, têm direito a uma centelha de divindade e de poder do criador. De acordo com o relato bíblico, o homem foi feito à semelhança de Deus. No versículo 27 do primeiro capítulo de *Gênesis* lemos: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou”. A afirmação da natureza divina do homem é reforçada no primeiro versículo do quinto capítulo do mesmo livro: “(...) No dia em que Deus criou o homem, à semelhança de Deus o fez”. O versículo 6 de Salmos 82, que pode ser considerado um caso de intertextualidade do *Gênesis* dentro da própria Bíblia, propõe com ainda maior pungência o potencial divino do homem: “Eu disse: Vós sois deuses, e todos vós filhos do Altíssimo”.

Ao utilizar os conceitos platônico e bíblico que presumem certa divindade humana, Pina não afirma uma fé em Deus, mas introduz em sua poesia a sua crença no poder da

literatura e no ato criador do poeta. Ao explicar o potencial criador do ser humano por meio da palavra, Inês Fonseca Santos complementa:

Considerando que as coisas ganham existência a partir do momento em que podem ser ditas, em que há uma palavra que materialize a sua realidade, como acontece na narração do Génesis, tudo depende da capacidade de o homem as dizer e de se dizer a si próprio. Nisto consiste a capacidade criadora da palavra que, pertencendo ao homem, esse ambíguo «nós», o torna igual aos deuses, «divino». (Santos 2013: 38-39)

A noção de que o homem é um “deus” ou criador em embrião foi mencionada por diversas vezes nos textos de M.A.P. Na crônica, “A Sombra de Outra Vida”, o autor afirma: “Todos os homens são deuses demiurgos, construtores de mundos. (...) O que é a vida de cada homem senão o esforço desolado de ordenação do caos num cosmos onde se reconheça?” (Pina 2013: 267). Em mais um trecho da conversa com Anabela Mota Ribeiro, ele descreve ainda:

[Quando pequeno] imaginava este mundo como sendo a barriga, o interior de um ser a quem chamamos Deus, que por sua vez era um habitante de outra terra, que vivia na barriga (que é o sítio onde está a alma) de outro ser que era o seu Deus, e assim até ao infinito. E para mim era a mesma coisa: na minha barriga viviam muitos pequenos seres que me designavam a mim, não sabendo quem eu era, por Deus. (Pina 2013a: s/p)

Este conceito de circularidade da criação pensado pelo autor continuou vigente em sua obra, sendo apresentado já no início do poema com a primeira parte do verso em que diz: “Já tudo é tudo” (*TP*: 12). Como podemos notar, o termo “tudo” pode designar para o poeta tanto o princípio quanto o fim. Esta concepção cíclica também remete ao poema “Tat tam asi” publicado em 1978 no livro *Aquele Que Quer Morrer*:

Nós os maus caminhamos em
círculos cada vez mais estreitos
até ao centro de tudo, o silêncio de tudo

(Nada é demais, porque existe tudo)
Na nossa terrível vigília
cultivamos técnicas mortas,
o pleonasma, a pura repetição

Aqueles que afirmam tudo
existem já na eternidade
conquistaram a imobilidade e o silêncio
com sábia indiferença são sidos por tudo.
(TP: 60)

Neste poema lemos no primeiro verso que “nós os maus”, aqueles que não atingiram a perfeição, ou seja, o “tudo”, o “silêncio”, estão em um constante processo de repetição para que sejam aprimorados⁵.

O poema “O que não existe”, publicado também em *Aquele Que Quer Morrer* (1978), associa o termo “Tudo” também a “Deus”.

Tudo é imutável
ainda agora estamos a começar
a construção de Deus,
o princípio da transformação.

(...)
A impossibilidade de falar e de
ficar calado não pode parar de falar.

Nenhum Deus existe nem existiu ainda
e a não existência dele também não;
estou certo de isto ou de qualquer coisa,
e tudo isto é sabido em mim.
(TP: 70)

Nos versos de abertura deste poema, a criação ou o “tudo” está em execução, ainda não alcançou a inalteração. O Deus apresentado no texto está sempre em processo e mutação. O Deus de Pina surge como um nome para o que não tem nome, não é

⁵ Na poesia moderna o “silêncio” pode ser também nomeado como indizível e, atingir este patamar é considerado o ápice da conquista do poeta. Como afirma Souza Dias em relação à experiência poética: “A poesia violenta a linguagem (...) para a tornar apta para um silêncio só audível porém através da linguagem” (Dias 2014: 20). Dias complementa: “Todo o poema diz a impotência da linguagem, diz um indizível, ou mostra, no modo ‘metafórico’ de dizer, a indizibilidade do que diz (...) a sua impossibilidade de dizer o que quer dizer” (*idem*: 31).

definido. Não pode ser considerado o Deus cristão ou judeu. A última quadra do poema fortalece este pensamento: “Nenhum Deus existe nem existiu ainda/ e a não existência dele também não;/ estou certo de isto ou de qualquer coisa,/ e tudo isso é sabido em mim” (*idem*: 70). Ao falar de um criador em aprimoramento, Pina evidencia a necessidade de desenvolvimento também do poeta. Se existe alguma fê de Pina em um Deus platônico ou cristão, ele não deixa de concordar com a necessidade de árduo trabalho intelectual na criação poética sugerida pelo sofista Górgias.

Além do vocábulo “tudo”, que manifesta o estado de plenitude da criação, M.A.P. dá também destaque em sua poesia aos termos “isto” e “isso”. De acordo com a leitura crítica de Américo António Lindeza Diogo, incluída no volume coletivo *Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Séc XX*, o poema “Tat Tam Asi”, já comentado acima, tem influência da cultura oriental e explica a abrangência do termo “isto” utilizado na poesia de Pina. Em suas palavras lemos:

Tat t(w)am asi é uma resposta a uma pergunta – *Kas twam asi?* (quem és tu?) – que é A resposta: *Tat twam asi* (Isto és tu). ‘Isto’ designa o Todo sem limites que confia ao deíctico a sua inefabilidade. A resposta ensina que somos esse Todo sem Limites donde brota o universo manifesto. (...) O Todo sem Limites é no livro o *Grande Tao* – o que não é hindu, mas é mais que conforme: o Incriado, o Não Nascido, e, na Natureza, Periódico. (Diogo 2002: 368)

Como é explicado por Américo Diogo, “‘Isto’ designa o Todo sem limites”, o que pode criar e o que falta ser concluído. Em “Pode bem acontecer que exista tudo e isto também”, Rosa Maria Martelo escreve:

O uso que o poeta fez das palavras *isto* e *isso*, recusando-se a ligá-las gramaticalmente à preposição *de*, especialmente nos primeiros livros, traduz uma maneira de pensar a linguagem e de equacionar um hiato entre as palavras e o que elas deveriam designar ou tornar presente: o que Pina certamente chamaria vida. *Isto* deveria trazer a vida para a poesia, não uma ideia abstracta de mundo mas uma narrativa cheia de pessoas, de vozes que se confundem entre si numa muita complexa estratificação do tempo misturando o real e o imaginário (Martelo 2012: 25).

Para ampliar a discussão acerca do deíctico “isto” na poesia de M.A.P., tomemos o verso “(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;)” publicado no poema “Transforma-se a coisa estrita no escritor”, também de *Aquele Que Quer Morrer* (TP: 71). Neste verso, “Literatura” é um nome aproximativo para “isto”. E a apreciação

insatisfeita da palavra *literatura* não para por aqui. No poema “Insónia”, publicado em 1989, no livro *O Caminho de Casa*, lemos ainda: “já tudo e eu próprio somos literatura...” (TP: 149). O que é, afinal, o “isto”, a “literatura”, o “tudo” e o “eu” na poesia de Pina?

É notória a presença de um pensamento circular. Se retornamos ao título “Transforma-se a coisa estrita no escritor” (TP: 71), e à ideia de que, para o eu poético, o criador (demiurgo) ou “Deus” está em processo, assim como o que ele gera, compreendemos que “isto”, a “Literatura”, é o que tem sido aperfeiçoado e ainda não se tornou “tudo”.

Assim como o demiurgo, ou o Jeová dos hebreus na concepção dos gnósticos e de outras religiões, faz “cópias” de Deus ao criar o homem e se aperfeiçoar, Pina – um demiurgo moderno – imita e replica com o uso da palavra outros autores para elaborar sua poesia e tornar-se um criador. Ele é também um “isto” em processo de se tornar “tudo”, assim como a “literatura”. Portanto, podemos dizer que tanto o criador (o “eu”) quanto a criatura (a poesia, a literatura) são e estão em processo, em transformação.

Os poemas de Manuel António Pina refletem repetidamente sobre o ato de tornar-se poeta e sobre a criação poética, ou seja, é perceptível uma analogia entre auto-*poiésis* e *poiésis* que caminha também para uma equivalência entre poesia e realidade. Rita Basílio esclarece:

Nesta poesia, a relação com a ‘literatura’ - a ‘literatura’ como o ortônimo (nome próprio) de um *acontecimento não nomeável* – ‘Chamo-lhe literatura porque não sei o nome de isto’ (TP: 71) – [é] inseparável do que nela é relação do poeta consigo mesmo, isto é, com a sua temporalidade breve – interrogação ética, no sentido em que escrever é reflectir sobre a própria conduta (passagem, travessia) individual nesse espaço maior que é o da literatura. (*ibidem*: 63)

O “isto” do poeta, além de ser “vida” (o termo usado por Rosa Maria Martelo), pode ser também aproximado daquele que dá vida. Como o próprio Pina defendeu em seu ensaio sobre o poema “Ácidos e Óxidos”, de Rui Belo: “[u]m poema é um sistema linguístico coerente e vivo, uma metáfora da eternidade, como um teólogo diria” (Pina 2002b: 365).

A angústia da criação é também expressa nos versos do poema “A impossibilidade de falar e de/ ficar calado não pode parar de falar” (TP: 70). Como um criador ainda

imperfeito, o poeta precisa lutar com as palavras ao elaborar a sua obra. Esta disputa que o autor mantém com a sua poesia é descrita por Eduardo Lourenço como um “paradoxal combate no seio da literatura e mesmo contra a literatura” (Lourenço 2010: 8). Como também explica Rita Basílio reportando-se a este antagonismo, “[a] palavra é o simulacro do impossível, do que é sem modelo. É pela palavra que sabemos que não sabemos e que podemos saber o que não podemos saber de outro modo” (Basílio 2013: 70-71).

Este conceito de que a literatura é atravessada pelo incompreensível é medido ainda pela influência da Modernidade e da Pós-Modernidade na obra de Manuel António Pina. O recurso à intertextualidade, a busca de “testemunhas”, como foi apontado no capítulo anterior, ajuda o poeta a minimizar a sua dificuldade de criação. O poeta e crítico António Ramos Rosa declara: “O poeta moderno não escreve para dizer algo que conhece, mas para dizer o que ignora, para encontrar o verdadeiramente desconhecido, o novo, o inicial” (Rosa 1980:5). E acrescenta:

A poesia moderna é um verdadeiro teste do grau de espontaneidade e de vida criadora. (...) O homem anseia ser uno com o mundo e consigo mesmo, transcendendo a dicotomia consciência-ser, recuperando-se nas suas origens. (...) O poeta tem o dom de ultrapassar o nível da consciência reflexiva e de se instalar, por momentos, na consciência profunda ao nível da espontaneidade criadora, onde as energias naturais se desencadeiam na linguagem antes de qualquer conceptualização. (*idem*:26)

Os últimos versos do primeiro poema analisado, “Eis o verdadeiro rosto do poema./ Assim seja feito: a mais e a menos” (*TP*: 12), reafirmam este desejo de religação do homem com o mundo, com o que lhe é desconhecido. A sentença “assim seja”, remete ao hebraico “amém”, e é usada como encerramento de orações no islamismo, no judaísmo e no cristianismo. Embora a poesia de M.A.P. esteja permeada de expressões religiosas, como já referido, tal não significa subordinação a uma crença de cunho religioso estrito. Rita Basílio esclarece:

O poema “Já não é possível” fecha com a expressão “Assim seja feito” em que é impossível não escutar o eco de uma prece. Há sobretudo na primeira parte da obra poética de MAP, um paradoxal acto de fé (como ter dúvida e fé ao mesmo tempo?) que alimenta (ou de que se alimenta) a sua poesia. (...) O poema aventura-se assim sob a

égide de uma fé na possibilidade do impossível do poema. Essa fé (...) [como] lembra Octávio Paz, “é a religião secreta da era moderna”. (Basílio 2013: 138)

A concepção de que a literatura pode ser uma “fé sem religião” para o poeta, sai reforçada se nos ativermos à explicação de Jacques Derrida de que a fé não precisa se identificar com uma religião ou teologia, uma vez que, “nem toda a sacralidade como nem toda a santidade são necessariamente, no sentido estrito do termo, se é que esse sentido existe, religiosas” (Derrida 1997: 18). Como explica Derrida, nem todo tipo de crença associa-se necessariamente a uma religião ou processo litúrgico. No caso de Pina, é exatamente esta a religião (religação) que podemos observar. Sua poesia é a sua religião, sua maneira de atingir o silêncio e compreender o mundo. Numa entrevista publicada no *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, a jornalista Maria Leonor Nunes sintetiza nestes termos o sentimento religioso presente na obra: “Homem «religioso, mas sem religião e, sobretudo, sem igreja», Manuel António Pina tem na poesia uma espécie de «prática religiosa», no sentido mais radical do termo *religare* porque, em seu entender, a poesia liga tudo e a tudo aspira” (Pina 2001)⁶.

Analisada a crença no potencial criador expressa pelo poeta, examinaremos a ligação entre a perda da inocência e a morte, tal como é apresentada nos seus poemas. Tomaremos como parâmetro as composições que se relacionam com a história bíblica da expulsão de Adão e Eva do paraíso. De acordo com o relato bíblico, Adão e Eva, os primeiros seres humanos colocados sobre a terra, perderam o direito de permanecer no Jardim do Éden após desobedecerem ao mandamento de Deus que os proibia de comerem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Esta transgressão é conhecida nas escrituras como a “queda de Adão”. Este ato simboliza uma destituição, uma mudança de estado, pois, ao comer do fruto proibido, o homem deixa de ser inocente e puro, passa a ter discernimento, torna-se sujeito à morte. Em *Gênesis* 3:33

⁶ “O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas — e as fórmulas — que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” — ou seja, desvinculada da *religio* das normas — diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado” (Agamben 2007: 57).

lemos: “Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal (...).” Devido a esta alteração, Adão e Eva foram expulsos do jardim e afastados da presença de Deus. Como relata no versículo 19 do capítulo três de *Gênesis*, deveriam por toda a vida, após banidos, por meio do trabalho, ganhar o seu sustento. “Do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra porque dela foste tomado; porquanto és pó, e ao pó tornarás”.

O poema intitulado “Gen., 3, 23”, publicado em 1984, no livro *Nenhum Sítio*, alude, como fica explícito no título, ao versículo bíblico que diz: “O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado”.

A luz! O ruído!
O sangue, d’oiro ferido!
Dentro de mim, como um irmão,
Há uma sensação de nenhuma sensação.
A mãe, morta, canta
lívida na minha garganta.
Cantai-me, se eu acordar,
também canções de embalar.

Dorme, corpo, dentro
Do coração e do tempo,
desfigurado e sangrento
como um nascimento.
(TP: 116)

De acordo com a passagem bíblica mencionada no poema, o homem, que era uno em vontade com Deus e o mundo que Este criou, por desobediência, recebe como sentença a morte e a necessidade de trabalho constante para o sustento. A expulsão do jardim instaura uma nova divisão, existência ou realidade. Os versos “desfigurado e sangrento/ como um nascimento” aproximam a dor da segregação, da morte para o mundo até então compreendido, ao parto - à origem da nova vida. O nascimento é o momento de ruptura e surgimento desta nova realidade, momento em que o ser humano toma consciência de si mesmo, de “estar-no-mundo”. Esta cisão será intensificada com a perda da inocência oriunda de seu crescimento, distanciamento da infância e desenvolvimento da linguagem.

Rita Basílio, ao analisar a importância do conceito de infância para a poesia de M.A.P, declara:

Numa linha inegavelmente coerente de raciocínio, a infância surge-lhe, romanticamente, como o “símbolo do tempo primordial, da idade de ouro da linguagem e do ser” e é a infância que, nesta leitura, “permite recuperar quer a unidade do *eu* quer uma linguagem única e universal”. (...) Procurar (acreditando na sua existência) uma “essência da linguagem” implica fundar a linguagem no mito genesíaco da criação. (Basílio 2013: 105)

A ênfase nos sentidos da visão e da audição nos versos iniciais, bem como o verso “Dentro de mim, como um irmão,/ Há uma sensação de nenhuma sensação” pode fazer-nos pensar no princípio da “reminiscência” teorizado por Platão na “alegoria da caverna”, em sua obra *A República*. De acordo com o filósofo, o espírito já existia antes de unir-se ao corpo e neste momento esquecia-se da vida anterior, das ideias adquiridas e de seu caráter divino. Esta teoria também sustenta o pensamento de que o espírito humano é um andarilho que deseja se libertar do corpo imperfeito e voltar à morada original no mundo das ideias.

A proximidade com os conceitos bíblicos e platônicos reafirma a concepção de que, na poesia de M.A.P., o real não deve ser isolado do papel construtivista da linguagem, ou seja, não conhecemos nada antes da linguagem ou além das palavras. Em seu artigo “O conceito de criação na poesia moderna – tópicos para um itinerário”, António Ramos Rosa fala do afastamento que a linguagem introduz na percepção da humanidade:

A distância que a linguagem institui em relação ao real conduz precisamente ao estabelecimento de uma nova relação com o mundo. No ponto de partida da criação não está uma positividade ou uma plenitude de ser, uma realidade já constituída, mas sim o vazio e a distância constitutiva da linguagem, a negatividade e a carência. É este ‘nada’ que põe em acção a imaginação, que a torna a um tempo receptiva e criadora, permitindo à consciência abrir-se à inapreensível totalidade. (Rosa 1980: 6)

A primeira realidade seria a que foi vivida em um passado distante antes da fala romper a ligação do homem com o mundo. Uma segunda realidade - permeada de nostalgia da primeira – é a que surge após esta interrupção da linguagem. Esta última pode ser considerada também uma terceira realidade e criar ainda muitas outras, uma vez que as maneiras de percepção, compreensão e reprodução do mundo são distintas.

Cabe ao poeta como criador, por meio da palavra, oferecer novas interpretações e mundos. Ao explicar a função da arte e do texto como criadores de uma nova realidade, Ramos Rosa declara:

Por um preconceito aristotélico chama-se amiúde ‘real’ a um mundo já constituído, e confere-se à arte o papel subalterno de o reflectir. Ora, o momento da criação afasta-se do real constituído, já estratificado e hierarquizado em níveis significativos, e revela-se como momento da constituição ou produção do sentido. O sentido do texto é o acto da sua própria produção, a sua função é mostrar-se, e, ao fazê-lo, manifestar um mundo virtual, manifestando a possibilidade do mundo e a possibilidade de libertá-lo”. (Rosa 1980: 9)

A compreensão de que, por meio da linguagem, o poeta deve ser capaz de retratar o mundo e expressar uma nova noção de realidade foi amplamente proposta no século XX por Ludwig Wittgenstein. Em seu livro *Tratado Lógico-Filosófico* (1921), o filósofo austríaco afirma que o pensamento e a linguagem se caracterizam como sendo a mesma coisa. A linguagem deveria corresponder à realidade dos fatos. Em uma segunda fase de sua obra, contudo, o filósofo se distancia dessa crença e acredita ser impossível unir pensamento lógico e empírico. Para ele, a linguagem passa a ser comparada a um jogo capaz de ter sentido quando os participantes compreendem e adotam as regras e não como uma reprodução exata do real.

Quando questionado em entrevista ao *Jornal I* sobre se sua poesia, ao retratar um “novo” real, não seria então uma forma de negação ou afastamento da realidade, M.A.P. esclarece:

Não necessariamente. A propósito do Joaquim Manuel Magalhães falar do regresso ao real, [como eu disse em uma entrevista a “Ler”]: “Mas há alguma coisa que não seja real? Tudo é real. O problema é que há muitas realidades. O sonho é tão real como estar acordado.” (...) Nós é que construímos de facto a realidade através da observação, nós é que lhe damos sentido. (...) Nunca saberemos como é o mundo real, e até que ponto ele coincide com aquele que construímos através da observação e com recurso à linguagem. (...) A infância é para mim esse momento de coincidência de nós com o mundo. (Pina 2012d: s/p)

Por considerar a infância livre da cisão provocada pela linguagem, ou como o ponto de retorno e religação com o mundo, Pina constantemente a incorpora como tema de seus poemas. Numa entrevista concedida a Luís Miguel Queirós, o autor explica o significado que adota para o termo:

Como em outras poesias, na minha a infância – a palavra “infância” e a ideia de infância mais do que a concreta memória de uma infância – é, julgo eu, a melancolia da “primeiridão”, de um tempo mítico em que olhámos o mundo e a nós próprios pela primeira vez, com olhos inocentes de palavras e de memória, isto é, “não embaciados/ de nenhuma palavra/ e nenhuma lembrança”. Não é a inocência da criança, que é uma inocência inocente, mas uma nietzschiana “segunda e mais perigosa inocência”, uma inocência que se sabe inocente, ou então apenas uma espécie de vontade de inocência. (Pina 2011a: s/p)

A pesquisadora Bárbara Lucchesi, ao explicar a “inocência” segundo o filósofo Friedrich Nietzsche, afirma que a “concepção do mundo como jogo inocente, criação e destruição de todas as coisas presentes no cosmos, significa a própria inocência do vir-a-ser identificada com o fazer do artista, ou da criança” (Lucchesi 1996: 59).

O desejo de retorno ao estado original onde homem e mundo são unos, retratado por M.A.P. com o uso do tópico da infância, pode ser verificado em muitos de seus poemas, como por exemplo em “Alguém atrás de ti” publicado em 1984, em *Nenhum Sítio*:

Como no sonho dum sonho, arde
na mão fechada de Deus o que passou.
É cada vez mais tarde
onde o que eu fui sou.

Que coisa morreu
na minha infância
e está lá a ser eu?
A lâmpada do quarto? A criança?

Em quem tudo isto
a si próprio sente?
Também aquele que escreve
é escrito para sempre.
(TP: 115)

Os dois primeiros versos do poema retomam a ideia da instabilidade da compreensão da realidade, e o estado anterior do espírito como um sonho que agora é lembrado.

As indagações sucessivas – “Que coisa morreu/ na minha infância/ e está lá a ser eu?/ A lâmpada do quarto?/ A criança?” – a princípio, parecem expressar incoerência. Como pode algo ou alguém morrer e continuar a ser? De acordo com o *Gênesis*, com a expulsão do Jardim do Éden, o ser humano morre para o mundo indivisível e nasce para a nova realidade que se inicia na infância. Já para Manuel António Pina, o Éden foi propriamente a infância, que só se recupera como tal quando está perdida para sempre, como passado rememorável ou a reinventar.

A presença constante de interrogações lembra a estratégia maiêutica, método socrático, explicado por Platão no *Teeteto*, e que consiste em interrogar o interlocutor para conduzi-lo ao conhecimento. A menção da lâmpada nos direciona novamente para o conceito de luz como conhecimento. Significa morrer para uma situação, mas permanecer igualmente vivo para novas vivências, descobertas e dúvidas.

A abordagem da infância no fim do verso é a tentativa de controlar essa angústia da separação com o mundo. Em outra entrevista concedida ao *Jornal I*, Pina complementa o tema da inocência e infância em sua poesia:

Na infância os poetas invejam a capacidade de ver pela primeira vez. A poesia é também uma forma de olhar de novo. A infância é mítica porque é a capacidade de olhar profundamente pela primeira vez. Para mim, é a melancolia de um momento mítico da relação com as coisas sem intermediação da linguagem. A linguagem afasta-nos do mundo. Nós já nascemos como seres condenados à linguagem, como provam os trabalhos do [Noam] Chomsky⁷, mas tenho um poema num livro, “[Lugares da infância]”, em que se fala daquela possibilidade de ter uma relação com o mundo sem essa intermediação. No meu caso a ideia de infância é uma busca desse momento inicial sem nenhuma palavra e nenhuma lembrança em que nós somos também mundo. (Pina 2012d: s/p)

“Hansaplatz (1)” é outro poema que, similarmente, expressa a angústia da separação do homem com o mundo:

O que há debaixo da cama?
O que está atrás dos cortinados?
(...)

⁷ Enquanto para os estruturalistas, a língua era algo externo ao homem, para Chomsky o foco estava na capacidade inata da linguagem.

Em qualquer sítio fora de mim
há estas tílias, este jardim,
e há eu de estar lá em mim
e isto lembrando-se em mim.

(...)

Acordo, morto e só, no quarto
e faz frio como num parto.

(TP: 118)

O jardim mencionado nos versos “Em qualquer sítio fora de mim/ há estas tílias, este jardim” evoca mais uma vez o Éden, a unidade perdida. De acordo com Mircea Eliade, “a Natureza nunca é exclusivamente 'natural': está sempre carregada de um valor religioso” (Eliade 1992: 95). E, no caso de Pina, podemos realmente pensar a natureza como religião. A aspiração por religião, sugerida pela menção ao jardim, é também expressa nos trechos seguintes: “e há eu de estar lá em mim/ e isto lembrando-se em mim.”. Verificamos um desejo de retornar a si, de atingir um estágio anterior. Vale ressaltar também que Hansaplatz é o nome de uma praça de Berlim. Devido à segregação histórica da cidade em duas partes pelo muro de Berlim, mencioná-la é também uma forma de fazer referência à divisão de pensamentos e à busca pela união e totalidade.

As perguntas iniciais “O que há debaixo da cama?/ O que está atrás dos cortinados?” lembram o medo infantil do escuro. A ausência de luz simbolizava, no princípio, a falta de conhecimento de um novo mundo, mas, após a divisão, ela representa também o desconhecido que advirá com o crescimento. Retornar à infância significa para o poeta atingir o tudo, o indizível do poema, ou seja, tornar-se um construtor e criador. Inês Fonseca Santos, ao analisar o papel da infância na poesia de M.A.P., declara: “Como símbolo do paraíso perdido, nas suas dimensões verbal e ontológica, a infância permite ultrapassar as limitações da condição humana, na mesma medida em que o Silêncio permite superar as de caráter verbal” (Santos 2004: 60).

A conclusão do poema remonta ao estado decaído do homem, que, ao despertar do seu sonho com “as tílias” e com “este jardim”, descobre ainda permanecer “morto e só”. A ideia de que com a queda e com o uso da linguagem a humanidade passa a carregar vários “eus” ou modos de compreensão do mundo em si, é também apresentada nos versos do poema “Schlesisches Tör”, igualmente publicado em *Nenhum Sítio*: “(...) Fora

de mim qualquer coisa em mim finda/ como em alguém desconhecido. (...) Também sou outro/ Transportando um morto” (TP: 117).

O último verso do poema, no qual o sujeito diz sentir frio como num parto, nos lembra novamente do nascimento mencionado também no desfecho do poema “Gen., 3, 23”, já aqui abordado.

Regressando ao poema “Alguém atrás de ti” (TP: 115), encontramos nos versos “Também aquele que escreve/ é escrito para sempre.” uma resposta ou oportunidade de religação por meio da linguagem, uma vez que ao escrever, o poeta se torna imortalizado, um criador. A linguagem é, a princípio, um castigo, mas se transforma também em uma ferramenta de libertação. Assim como o mandamento de ganhar o sustento com o suor do rosto, descrito no versículo de *Gênesis* usado como paratexto do poema “Gen., 3, 23”, o ato de escrever, de atingir o silêncio por meio da criação poética, torna-se, para o poeta, a sua alternativa de salvação.

Na poesia de Pina, a impossibilidade de reencontrar a infância e a origem une-se constantemente à ideia da dificuldade do fazer poético. Embora uma e outra sejam permanentemente diferidas, o poeta nunca desiste de usar a linguagem como estratégia de (im)possível aproximação. Uma prova dessa persistência poética é a sua ininterrupta busca e o retorno ao tema da origem. O regresso a casa e a repetição são tópicos que também permeiam toda a obra de M.A.P. Como exemplo desta tentativa de unir o retorno às origens ao fazer poético, podemos citar o poema “Palavras Não” ou trechos do poema “Scienza Nuova”, ambos publicados em *Ainda não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é apenas um Pouco Tarde* (1974):

PALAVRAS NÃO

Palavras não me faltam (quem diria o
quê?),
faltas-me tu poesia cheia de truques.
De modo que te amo em prosa, eis o
lugar onde guardarei a vida e a morte.

De que outra maneira poderei
assim te percorrer até à perdição?
Porque te perderei para sempre como
o viajante perde o caminho de casa. (...)
(TP:13)

SCIENZA NUOVA

Dei a volta inteira, pum!
(...)
Como escritor é difícil encontrar mais
chato:
a verdade é que digo sempre as mesmas ou
outras coisas
(...)
Voltamos sempre ao princípio, estamos
perdidos!
(TP: 21)

Como sugerido em “Palavras Não”, a criação poética é um caminho de perdição, assim como o regresso do viajante a casa. Uma busca constante por voltar ao princípio. Ou como diz “Scienza Nuova”, um andar em círculos que mantém o viajante sempre perdido.

Rita Basílio explica que um aspecto marcante da poética de Pina é “o movimento circular de regresso ao princípio, por um lado, e o regresso que regressa a um ponto sempre anterior ao princípio, por outro, numa espécie de revisão contínua do caminho que faz de cada ponto de partida um centro agenciador de uma nova aprendizagem” (Basílio 2013:76). Afirmar ainda a ensaísta que a melhor maneira de explicar esse movimento é adotar a noção deleuziana de devir, em conformidade com a qual não existe uma linearidade de passado, presente e futuro: ou seja, o movimento da escrita de Pina seria um “involuir”, pelo qual não se consegue nem regressar e nem progredir (*cf. idem*: 78).

O artifício da repetição está intimamente relacionado com a criança e com a infância. E também os livros bíblicos valeram-se amplamente do método da repetição para a compreensão e a divulgação do conhecimento. A recapitulação é comum tanto nos ensinamentos quanto no relato do comportamento dos personagens. Podemos vê-la no *Velho Testamento* na narração da caminhada cíclica de quarenta anos do povo judeu com Moisés pelo deserto, na busca da terra prometida pelo povo (inicia-se em *Gênesis* 12 com o profeta Abraão e estende-se até os dias de hoje), na história da mulher de Ló, que decide desobedientemente voltar a olhar para Sodoma e se transforma em estátua de sal (*Gênesis* 13), ou nas orações e trechos que ensinam princípios, como os Salmos, os Cânticos, o Eclesiastes e os Provérbios. No *Novo Testamento*, a prática pode ser observada também por diversas vezes em profecias sobre o Messias ou mesmo nos ensinamentos de Jesus, por exemplo, na descrição das bem-aventuranças (Mateus 5 e Lucas 6) ou, ainda, na parábola do filho pródigo (Lucas 15).

O crítico literário Robert Alter, ao explicar a circularidade dos textos bíblicos, afirma:

A narrativa bíblica nos mostra, assim, um sistema cuidadosamente integrado de repetições, algumas baseadas na recorrência de fonemas, palavras ou pequenas frases, outras ligadas a ações, imagens e idéias que fazem parte do universo dos relatos que “reconstruímos” como leitores, mas que não são necessariamente urdidos na textura verbal da narrativa. (Alter 2006: 147)

“Os olhos”, publicado em *Nenhum Sítio* (1984), é um dos poemas de M.A.P. que retoma o tema do regresso e mantém proximidade com o texto bíblico:

O rosto que olha para trás,
o lado de fora do visível,
existe este rosto ou é apenas,
diante da infância, olhar que se contempla?

Em ti, noite,
reclino a cabeça.
O que eu fui sonha,
e eu sou o sonho:

alguma coisa que pertence
a um desconhecido que morreu
que outro desconhecido (é este o meu rosto?)
fora da infância infinitamente pense.
(TP: 106)

Os primeiros versos: “existe este rosto ou é apenas,/ diante da infância, olhar que se contempla?”, juntamente com os trechos que concluem o poema e falam sobre alguém do passado que sonha “fora da infância” lembram a afirmação do poeta de que a infância é o momento de coincidência com o mundo. Logo, o “desconhecido que morreu” sugere mais uma vez os conceitos platônicos e da queda de Adão, as noções de realidades distintas e de morte para uma nova vida.

Os versos da segunda quadra: “Em ti, noite,/ reclino a cabeça” sugerem uma articulação com o versículo 20 do oitavo capítulo de Mateus: “As raposas têm covis, e as aves do céu têm ninhos; mas o filho do homem não tem onde reclinar a cabeça”. Neste trecho, Cristo destacava as agruras da vida de peregrino e pregador. A utilização da alusão bíblica alerta mais uma vez para a dificuldade do poeta em ser um criador e atingir o silêncio, seu objetivo primordial. Veremos a seguir, tratando do Livro de Jó, que o discípulo ou demiurgo só se torna capaz de atingir a perfeição ao morrer ou ao abandonar-se a si próprio. Na entrevista realizada com Anabela Mota Ribeiro, Pina explica:

Uma das ideias centrais da minha poesia é a morte, o sítio onde pousar a cabeça. O regresso a casa é a melancolia da infância e é também a morte. Do mesmo modo que nascemos do ventre da mãe, há um regresso, uma espécie de percurso circular, ao ventre da terra. Por algum motivo dizemos “a terra natal”. Os poemas sobre a infância são uma tentativa desesperada de construir um passado onde possa regressar, onde possa encostar a cabeça. Mas isso é comum a todos os seres humanos (...) a tentativa desesperada de se encontrar a si mesmos, de coincidir com o rosto que vêem diante do espelho. (Pina 2013)

Voltando ao poema, assinala-se que os tópicos de viagem e regresso são também retomados no primeiro verso: “O rosto que olha para trás”. Podemos associar esta parte do poema à história bíblica da mulher de Ló. De acordo com o relato de *Gênesis*, Ló (primo de Abraão) após vagar pelo deserto também busca um local prometido para ele e sua família, mas acaba por escolher mal a nova morada e se une a um grupo que, aos olhos do Senhor hebreu, não era justo. Ló e sua família são advertidos por anjos de que a cidade será destruída e que, por isso, devem abandoná-la sem olhar para trás (*cf. Gênesis* 19). A esposa de Ló entristece-se por deixar o local, e quando volta os olhos, os pensamentos e o coração para a cidade, transforma-se em uma estátua de sal. Assim como a mulher de Ló, o eu lírico dos poemas de Pina não resiste a olhar para trás, a se perder e regressar. Podemos associar este pensamento às explicações anteriores de que o demiurgo é considerado um criador imperfeito e em processo que precisa do erro, da repetição, para atingir o “tudo”.

Manuel António Pina utiliza muitas referências intertextuais em seus poemas. Não é nosso objetivo apontar todas, mas faz-se necessário observar que o tema do regresso, em seus poemas, também pode ser associado ao mito grego de Orfeu, e até mesmo à poesia de Eliot. Em entrevista concedida a Luís Miguel Queirós, após citar o trecho “Mas não olhes para trás, não olhes para trás/ ou jamais te perderás” do poema “Arte Poética”, publicado em *Os Livros* (2003), M.A.P. explica:

Orfeu não podia olhar para trás para não se perder, mas aqui o desejo é perder-se. E quando lá chega, encontra o que deixou. Ressentimento e ironia. Estou agora a notar que isto é um bocado eliotiano. Nos *Quatro Quartetos*, o T. S. Eliot escreve: “Para chegares aonde estás, para saíres de onde não estás,/ deves seguir por um caminho onde não há êxtase”. Acho até que cito isto em *Aquele que Quer Morrer*. (Pina 2011a: s/p)

Vale ainda destacar que os versos “caminhamos em/ círculos cada vez mais estreitos” do poema de M.A.P. “Tat tam asi”, já citado anteriormente, podem também

ser relacionados com a passagem bíblica de Mateus 7:14, que explica que o caminho do discipulado que conduz de volta à presença de Deus é estreito e apertado, ou melhor, é um caminho árduo. Assim seria igualmente o trabalho do poeta em busca da excelência da palavra. A imagem da “porta estreita” é utilizada ainda como título e tema de outro poema também publicado de *Aquele Que Quer Morrer*: “A porta estreita do regresso/ abre-se finalmente para aquele/ que perdeu a paciência e também a impaciência/ e que para sobre o coração sem lugar de tudo” (TP: 80).

O conceito de regresso também foi tratado por Kierkegaard em seu livro *A Repetição* (1843) por meio do autor pseudonímico Constantin Constantius. No livro do filósofo dinamarquês, a repetição é mencionada já no início do relato com a descrição de uma segunda viagem de um dos personagens à cidade de Berlim. Contudo, como no regresso à cidade ocorrem situações diferentes das vividas na primeira viagem, o personagem chega à conclusão de que não houve uma repetição e vai em busca de repetição verdadeira. É então, no exemplo de Jó, como aquele que “recebe tudo em dobro”, que ele encontra o modelo desejado.

Segundo Arthur Bartholo Gomes, a obra de Kierkegaard une o religioso, o ontológico e o existencial e, ao fazer isto, evidencia um discurso metaperspectivo, ou seja, uma visão do indivíduo sobre si mesmo: “uma metaperspectiva diz respeito a um ponto de vista em que o indivíduo refere-se a si próprio a partir de outra instância distinta daquela em que ele próprio se situa, colocando-se assim à frente de si próprio, ou como diz Constantius, acima de si mesmo” (Gomes 2013 : 51). O ensaísta explica ainda que Kierkegaard utiliza a repetição como movimento não linear em três aspectos: “o primeiro constitui o significado ontológico da categoria da repetição, que é abordado numa forma metafísica de discurso em oposição à categoria platônica da reminiscência”; o segundo aspecto, “existencial, que tem origem na concepção da repetição enquanto categoria metafísica de movimento, mas que se resolve na formulação do lema ético do tornar-se si mesmo”; e no último, que se fundamenta no paradoxal discurso de Jó, “se entrelaçam o estético na forma da exposição lírica e o religioso na forma da provação do indivíduo e do movimento de justificação deste perante Deus” (cf. *idem*: 51).

Verificamos forte proximidade intertextual da poética em estudo com a obra do filósofo. A repetição para M.A.P. também apresenta estas três vertentes não lineares. Ao abordar a criação, Pina também analisa as origens do ser e da poesia e, como verificaremos com maior clareza ao explicarmos a proximidade com o texto de Jó, sua

poesia se relaciona com uma visão do indivíduo sobre si mesmo. Assim como o filósofo, o poeta contrapõe discursos bíblicos e filosóficos em busca de compreender o ser e alcançar o indizível.

Sem nos demorarmos mais no tema do regresso e da circularidade da obra do autor, ao unirmos o conceito de retorno a casa e a infância ao da morte e da procura pela paciência – um dos atributos do discipulado – caminhamos então para a análise dos poemas que se associam ao Livro de *Jó*.

2.2 A morte como abandono do desejo pessoal - O Livro de Jó

*In part this is true: everything new is
born out of the dead of something old.
(Mikhail Bakhtin)*

Questionado sobre o motivo do seu interesse pelo personagem bíblico Jó, Manuel António Pina afirmou que se identificava com o livro não pelo sofrimento, mas pelo desejo por ter respostas. Em entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, esclarece:

De onde vimos, para onde vamos. Por quê? (...) Sinto-me nessa posição. A perguntar por quê. O problema é que não tenho interlocutor. O meu único interlocutor é a linguagem. É uma necessidade de coincidência. Nós incoincidimos connosco mesmos e com o mundo, permanentemente. Esse desejo de coincidência é o que está formulado na pergunta: «Porquê?» Só podemos formular isso em termos de linguagem. (Pina 2012c: 30-31)

Sabendo da proximidade do poeta com aquele personagem bíblico, procuraremos primeiramente demonstrar de que forma o autor inclui a temática em seus poemas, e em seguida associaremos o antagonismo experimentado por Jó – entre perder e achar a vida – às noções de anulação ou nova visão do “eu” poético propostas pelo autor.

De acordo com o relato bíblico, Jó é considerado um homem "íntegro, reto e temente a Deus" (cf. Jó 1:1). Satanás, em disputa com o Senhor, afirma, contudo, que o bom comportamento era justificado pela prosperidade. Para provar a fidelidade do discípulo, o Senhor permite ao adversário testá-lo. Mesmo justo, Jó perde os seus rebanhos, os servos e até mesmo os filhos, mas permanece submisso (cf. Jó 1:21).

O inimigo, ainda não satisfeito, decide feri-lo de forma mais profunda para que ele se volte contra o Senhor. Ele é então afligido com chagas por todo o corpo. Formaram-

se pústulas em sua pele que coçavam tanto que ele usava pedaços de cerâmica para raspá-las. Seu hálito tornou-se tão ruim e seu corpo exalava um odor tão insuportável que até seus amigos lhe tinham horror (*cf.* Jó 10: 17). Ele precisou fugir para fora da cidade, local onde viviam os leprosos e proscritos e era maltratado até por aqueles que a própria sociedade rejeitava.

Não bastava ficar pobre, doente e sozinho. Para provar que não se afastaria de Deus, o fiel precisou esperar a dor, o desapontamento e o desânimo se acentuarem com o tempo. As aflições eram tão intensas que sua mulher o incentivou a amaldiçoar a Deus e a morrer. Mas, heroicamente, ele permaneceu firme (*cf.* Jó 2:10). Jó recorreu ao Senhor nas horas de aflição, mas os céus permaneceram calados. O silêncio de Deus tornara-se também parte da provação. Ele exclama: "Por que escondes o teu rosto, e me tens por teu inimigo?" (Jó 13:24).

Quando os amigos vão ter com ele, além de não o compreenderem, alegam que o Senhor o abandonou e que ele deveria se arrepender para que o castigo divino findasse. Quando afirmou ser íntegro, acusaram-no também de hipocrisia. Em seu estado miserável, Jó então anseia pela morte. Não seria exatamente uma falta de vontade de viver, mas um desejo de compreender o propósito de sua vida. Em Jó 6:11, pergunta: "Qual é a minha força, para que eu espere? Ou qual é o meu fim, para que tenha ainda paciência?"

O adversário acreditava que estas condições intoleráveis arrancariam a lealdade do discípulo. Contudo, ele se manteve firme. Jó confessa ao Senhor ter dito coisas que não entendia e aceita tudo o que lhe sobreviera, sem questionar mais a divindade. No fim do livro, os amigos ouvem do Senhor que Jó sempre foi um homem correto. Todas as pessoas que, em algum momento, haviam sido favorecidas por ele o procuram e o auxílio é tamanho que ele passa a ter o dobro das riquezas que tivera anteriormente (*cf.* Jó 42:12).

Jó tornou-se um modelo de paciência ilimitada. Até hoje nos referimos aos que suportam bem aos desafios como tendo a paciência de Jó. Thomas Carlyle afirma:

Independentemente de todas as teorias a seu respeito, considero este livro [o Livro de Jó] uma das maiores obras já escritas. É nosso primeiro e mais antigo pronunciamento sobre o eterno problema - o destino do homem e o relacionamento de Deus com ele na Terra. Não existe, a meu ver, nenhum escrito de igual mérito literário. (Carlyle *apud* Halley 1946: 232)

Ao analisarmos a narrativa bíblica, constatamos que a figura de Jó está intimamente associada à virtude da paciência. Mas podemos também relacioná-la a outras dimensões existenciais, como, por exemplo, a solidão e ao anseio pela morte. O poema de Manuel António Pina com maior proximidade ao texto de Jó é "1. Um Dia Destes, Zás!, Morro!" publicado também em *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas Um Pouco Tarde*:

Entre Deus e o Diabo venha o Diabo e escolha.
Entre amar-te e a vida te escolho ó dia como
uma doença de pele e te redijo
por palavras minhas tão envergonhado ó dia!
conforta-me e lava-me de toda a porcaria que eu
com a unha da melancolia te corrijo.

Em Lisboa perdi a paciência,
fui crucificado morto e enterrado.
Ressuscito-te dos mortos. E dentro da barriga te persisto
e entre dentes te percorro de solidão inesperado.
A ti recorro ó cirurgião estou tão zangado tão zangado
e morro porque não tenho idade para isto!
(TP: 42)

A primeira parte do poema faz uma clara aproximação entre o eu lírico e o personagem bíblico. O primeiro verso do poema, "Entre Deus e o Diabo venha o Diabo e escolha", refere-se à conversa descrita entre o Senhor e Satanás nos versículos de Jó 1:6-12. O trecho bíblico explica que Deus permite que o Diabo teste a fé do fiel. O versículo 12 elucida: "E disse o Senhor a Satanás: Eis que tudo quanto ele tem está na tua mão; somente contra ele não estendas a tua mão. E Satanás saiu da presença do Senhor".

O segundo e terceiro verso, "Entre amar-te e a vida te escolho ó dia/ como uma doença de pele e te redijo" reforçam a proximidade entre os dois textos, uma vez que a história bíblica relata que Jó foi acometido por uma penosa doença de pele. No versículo 7 do capítulo 2 do Livro de Jó, encontramos: "Então saiu Satanás da presença do Senhor, e feriu a Jó de úlceras malignas desde a planta do pé até ao alto da cabeça". E lembramos ainda os versículos 23 e 24 do capítulo 19 do livro de Jó: "Quem me dera agora, que as minhas palavras fossem escritas! Quem me dera, fossem gravadas num

livro! E que, com pena de ferro, e com chumbo, para sempre fossem esculpidas na rocha".

No quinto verso do poema, "conforta-me e lava-me de toda a porcaria", notamos a busca por consolo e auxílio desejado pelo eu lírico. Jó, durante seus momentos de angústia, também pedia constantemente por refrigério e para compreender o propósito de suas provações. Todo o texto bíblico é repleto de indagações e pedidos de conforto. Em Jó 42:4, temos: "Escuta-me, pois, e eu falarei; eu te perguntarei, e tu me ensinarás".

Na abertura da segunda parte do poema ocorre uma pequena mudança de perspectiva. Neste ponto, o eu lírico mostra a distância entre o seu comportamento e o do discípulo. No sétimo verso: "Em Lisboa perdi a paciência," ele confessa não ter tanta longanimidade quanto Jó. Embora admita a sua limitação como cristão, o eu poético retoma os aspectos de similaridade com a conduta do discipulado. No oitavo verso, "fui crucificado morto e enterrado", ele se considera também um sofredor, alguém que foi injuriado e maltratado assim como Jó ou mesmo Jesus Cristo. Podemos ver esta relação em Jó 16:10, onde o fiel descreve o seu sofrimento: "Abrem a sua boca contra mim; com desprezo me feriram nos queixos, e contra mim se ajuntam todos".

O trecho do poema "Ressuscito-te dos mortos. E dentro da barriga te persisto/ e entre dentes te percorro de solidão inesperado" reforça a busca do eu lírico pela compreensão e proximidade com o divino assim como é declarada, por exemplo, em Jó 9:11 "Eis que ele passa por diante de mim, e não o vejo; e torna a passar perante mim, e não o sinto".

Maria de Lourdes Sirgado Ganho explica a experiência religiosa nos seguintes termos:

A experiência religiosa pode ser compreendida como experiência de ausência e de aspiração, experiência de ausência e de presença, experiência de ausência de Deus, experiência positiva diferente da experiência do sagrado, mas em relação com esta e, sobretudo, experiência transreal. Podemos ainda perspectivar a experiência religiosa como apontando para uma experiência unitiva. (Ganho 2002: 54-55)

Relembramos mais uma vez que, no caso de Pina, embora exista uma incessante vontade de religação, esta não conduz exatamente a uma procura do divino determinada por uma fé religiosa. A religião cristã é apenas uma das muitas narrativas que interessam ao poeta. Sua fé está na poesia. O "deus" dos poemas do autor tem um

caráter cíclico, pode ser a literatura, o “tudo” ou até o poeta em processo de aperfeiçoamento.

Jacques Derrida cita Heidegger para esclarecer que os poetas não são profetas ou deuses em sentido estrito:

Os poetas, quando estão no seu ser, são proféticos. Mas não são “profetas” no sentido judeo-cristão da palavra. (...) O poeta não é um “vidente” nem um adivinho. O sagrado que é dito na predição poética abre apenas o tempo de um aparecimento dos deuses e indica a região onde se situa a morada nesta terra do homem requerido pelo destino da história. (...). O seu sonho [o da poesia] é divino, mas não sonha um deus. (Heidegger *apud* Derrida 1997:26)

Os últimos versos "A ti recorro ó cirurgião estou tão zangado tão zangado/ e morro porque não tenho idade para isto!" mostram a insatisfação do eu lírico em relação àquele ou àquilo que detém o saber para a cura dos seus dilemas. Ele considera que ter de suportar estas experiências pode ser motivo para perder a vida. Jó passa igualmente por momentos em que não deseja mais viver. Não falamos de uma tentativa de pôr fim à própria vida em nenhum dos casos, mas da esperança de que, com a morte, os problemas se findem. Os versículos 13 e 14 do capítulo 14 de Jó relatam: "Quem dera que me escondesses na sepultura, e me ocultasses até que a tua ira se fosse; e me pusesses um limite, e te lembrasses de mim! Morrendo o homem, porventura tornará a viver? Todos os dias de meu combate esperaria, até que viesse a minha mudança".

A temática da história de Jó também está presente no poema "A Ferida":

Real, real, porque me abandonaste?
E, no entanto, às vezes bem preciso
de entregar nas tuas mãos o meu espírito
e que, por um momento, baste

que seja feita a tua vontade
para tudo de novo ter sentido,
não digo a vida, mas ao menos o vivido,
nomes e coisas, livre arbítrio, causalidade.

Oh, juntar os pedaços de todos os livros
e desimaginar o mundo, descriá-lo,
amarrado ao mastro mais altivo
do passado! Mas onde encontrar o passado?

O primeiro verso do poema, "Real, real, porque me abandonaste?", evoca o versículo 46 do capítulo 27 do evangelho de Mateus: "Cerca da hora nona, bradou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, Lamá sabactani; isto é, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?". Nesta passagem é descrito o momento em que Cristo está preso à cruz e prestes a entregar a sua vida ao Pai. É um dos trechos bíblicos que melhor expressam o sentimento de solidão sentido pelo Filho de Deus.

Além de atentar à solidão, o eu lírico se utiliza novamente das interrogações como estratégica retórica. A troca da interpelação "Deus meu, Deus meu" por "Real, real", leva-nos também a ponderar sobre quem ou o que é considerado divino pelo sujeito lírico ou ainda, sobre qual é a sua definição da realidade. Jó colocava a sua confiança em um Deus que ele classifica como criador de todas as coisas. O sujeito do poema procura, no entanto, apresentar uma vertente díspar. A realidade, ou a percepção que tem dela, passa a ser o seu deus. O que faz bastante sentido para Pina, já que a poesia, uma ferramenta de representação do real, constituía sua forma de religação com o mundo. Como esclarece o poeta Ramos Rosa:

O poema não exprime, pois, um dado, algo anterior, um conteúdo subjectivo, um acontecimento – ele é o próprio acontecimento; tendendo para o imaginário, para o que não existe ainda, realiza o movimento que se apropria do real, que o produz” (Rosa 1980: 9).

O desejo do eu poético de perder a vida, assim como Jó almejou e como Cristo fez literalmente, é também enfatizado nos versos seguintes: "E, no entanto, às vezes bem preciso/ de entregar nas tuas mãos o meu espírito/ e que, por um momento, baste". O verso “entregar nas tuas mãos o meu espírito” refere-se às últimas palavras de Cristo na cruz, descritas no versículo 46 do capítulo 23 de Lucas: “Pai, nas tuas mãos entrego meu espírito”. Neste exemplo, novamente, o perder a vida do eu lírico não está associado a um estado de espírito deprimido, mas a um eu questionador, que almeja respostas e que quer colocar a sua vida em favor da obra poética. Para Maria de Lourdes Sirgado Ganho, a percepção do mundo está intimamente associada a uma experiência interior. Ela esclarece: “O filósofo Jean Nabert recorre constantemente à palavra ‘experiência’ a fim de caracterizar um tipo de realidade que pelas suas próprias

características é quase da ordem do incaracterizável, pois, sobretudo, é da ordem interior, sendo por isso muito difícil de comunicar” (Ganho 2002: 54-55).

O próprio título do livro *Aquele Que Quer Morrer* (1978) pode fazer alusão ao desejo de Jó e dos que seguiram a Cristo de perder ou, melhor, entregar a vida. No caso do eu lírico, demonstra também uma disponibilidade de entrega a uma causa, a poesia. A última parte do poema "Uma Segunda e Mais Perigosa Inocência" explicita: "(...) Aquele que quer morrer/ é aquele que quer conservar a vida,/ a tristeza daquele que fala ri-se de tudo,/ que sentido faz isto e que sentido não faz isto?" (TP: 68). O trecho reforça o conceito de despendar a vida em busca de uma causa. Esta ideia é confirmada pelo versículo bíblico que o autor escolhe como abertura do poema: "Aquele que quiser conservar a sua vida perdê-la-á", "mas quem perder a sua vida por amor de mim, salvá-la-á" (Marcos 8:35). Este alerta do evangelho de Marcos não incita os cristãos à morte, mas recomenda usar o arbítrio para escolher viver de acordo com a vontade de Deus.

Casimiro de Brito, ao falar em um de seus artigos sobre a poesia de M.A.P., resume: "O que afinal se propõe [na poética de Pina] não é a morte (...) mas um discurso sobre a morte – essa que não se escreve a não ser na negação, afirmação dialéctica do seu anverso, a vida, ela própria inscrita em cada texto. Fragmentos" (Brito 1980:75). Já para Maria Manuela Martins, a poesia de Pina é uma forma de regressar à origem do ser e da palavra: "a escrita «é este percurso incessante onde morte e vida se sucedem»" (Martins *apud* Santos 2004:104).

O verso da segunda quadra "que seja feita a tua vontade/" é uma reprodução explícita de parte do versículo 10 de *Mateus* 6, que relata a oração de Cristo pedindo que o reino dos céus seja trazido à terra. Pina ao aproximar o eu lírico do comportamento condescendente de Jó e, neste caso também de Cristo, procura fazer com que o poeta (criador) e a poesia (criatura) atinjam uma relação harmoniosa e coesa.

Os versos, "para tudo de novo ter sentido,/ não digo a vida, mas ao menos o vivido," e "Oh, juntar os pedaços de todos os livros/ e desimaginar o mundo, descriá-lo", exprimem mais uma vez o desejo de um real não constituído na linguagem, livre das palavras. O da infância, afinal, irremediavelmente perdido no passado.

Ainda sobre o tema da solidão, oriundo da ruptura com a origem e aumentado pelas dúvidas existenciais, temos o poema "O Caminho de Casa" publicado em 1984 no volume *Nenhum Sítio*. A última parte da poesia relata: "(...) Os amigos partiram./ Fomos todos embora./ Quem ficou aqui e onde,/ e fala disto agora?" (TP: 104). Podemos

associar este relato ao momento em que Jó se sente repudiado e abandonado por seus amigos e conhecidos.

O poema "Completa", publicado em 1989 na edição que leva o mesmo nome do poema citado acima, *O Caminho de Casa*, fala novamente sobre o sentimento de abandono. Nos primeiros quatro versos, lemos: "A meu favor tenho o teu olhar/ testemunhando por mim/ perante juízes terríveis:/ a morte, os amigos, os inimigos" (...) (TP: 146). Ouvimos aqui o desabafo de um eu lírico que também se sente injustiçado pela morte, pelos amigos e pelos inimigos.

A solidão presente nos poemas de Pina pode ser associada também à angústia da criação poética. Esta ideia de que a solidão é propulsora da criação é importante para a poesia moderna e já a vemos detalhada por Rimbaud nas cartas dita do Vidente. Para o poeta francês, é apenas por meio de uma busca interior que o poeta se torna um verdadeiro "vidente" e atinge o "desconhecido" (cf. Rimbaud 1995: 25-26).

Os temas da solidão, da paciência e da busca interior também foram sugeridos por Rainer Maria Rilke entre 1903 e 1908 nas cartas que endereçou a um jovem desconhecido e foram publicadas como *Cartas a um jovem poeta*. Rilke fala sobre a necessidade de o poeta conhecer a sua vocação e voltar-se para dentro de si para alcançar seu destino. Ele ensina que o aspirante a poeta deve viver a "tristeza" em silêncio, com paciência e sem medo até que o "novo" ou "desconhecido" o penetre e transforme. A vida criativa está para ele intimamente relacionada à solidão, pois, ao olhar para o seu interior, para si mesmo, o poeta transforma-se na sua própria matéria prima (cf. Rilke 2009: 74). Nas suas palavras, lemos:

[A] tristeza também passa: o novo em nós, o acréscimo, entrou em nosso coração, alcançou seu recanto mais íntimo e mesmo ali ele já não está mais - está no sangue. (...) Transformamos, como uma casa se transforma quando chega um hóspede. Não somos capazes de dizer quem chegou, talvez nunca cheguemos a saber, mas vários sinais indicam que o futuro entra em nós dessa maneira, para se transformar em nós muito antes de acontecer. (...) Quanto mais tranquilos, pacientes e receptivos formos quando estamos tristes, tanto mais profundo e mais firme o modo como o novo entra em nós, tanto mais fazemos por merecê-lo, tanto mais ele se torna o nosso destino. (*idem* 2009: 75-76)

Embora tanto os poemas de Pina quanto os de Rimbaud e os de Rilke falem de solidão, angústia e necessidade de conhecimento interior, nenhum deles sugere voluntarismo por parte do autor. Para estes poetas a palavra poética desmente a

soberania do eu individual e chama por um “outro”, pelo testemunho de mais alguém. A célebre afirmação de Rimbaud “eu é um outro” (Rimbaud 1995: 20) já é uma evidência desta ruptura com a subjetividade herdada na tradição romântica. Este afastamento caracteriza-se como um traço marcante da poesia moderna. Fernando Guimarães, em seu livro *Conhecimento e Poesia*, esclarece:

O facto da poesia recusar, por um lado, uma subjectividade demasiado próxima e, por outro, uma disponibilidade que a ponha ao serviço de um espaço inter-subjectivo (...) faz com que ela ganhe uma independência que se afirma em termos que não são abstractos, mas, pelo contrário, da natureza concreta. (...) A imaginação não se apresenta, assim, como uma forma de mero devaneio pessoal. Ela representa a consciência que podemos ter de um espaço que não nos vem, todavia, colocar necessariamente em situação, porque a nossa situação é que dá sentido a esse espaço, inclusivamente pelo recurso possível da despersonalização, pela procura de uma consciência que reconquistamos o outro que também somos, pela imersão num sistema de linguagem que traz consigo as condições que limitam ou permitem expandir essa imaginação. (Guimarães 1992:63-64)

Sonia Regina Vagas Mansano, ao replicar o pensamento de Félix Guattari, reforça que a subjetividade não está necessariamente associada à centralização no indivíduo. Assim como Bakhtin, Guattari acredita que o sujeito é formado pelo meio social ao qual está inserido:

A subjetividade não implica uma posse, mas uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. Nesse caso, o outro pode ser compreendido como o outro social, mas também como a natureza, os acontecimentos, as invenções, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Tais efeitos difundem-se por meio de múltiplos componentes de subjetividade que estão em circulação no campo social. Por isso mesmo, esse autor complementa sua análise dizendo que a “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social. (Guattari/Rolnik *apud* Mansano 1996: 31)

Fernando Pessoa dizia que 'o poeta é um fingidor'. O fingimento ocorre quando o poeta expressa em palavras o que vivenciou ou observou no meio social, pois o próprio ato de descrever já não se caracteriza como emoção real. Como o próprio M.A.P. afirmou em uma de suas entrevistas, a linguagem torna-se a 'peça íntima' que o impede de ficar nu para a sua poesia e o mundo. Maria João Reynaud ao explicar a relação entre o sujeito poético e o autor na obra de Pina, acrescenta:

Alcançando aquele nível de despersonalização definido por Pessoa, em que o poeta sente 'não já porque sente, mas porque pensa que sente' a poesia de M. A. Pina, congeminada nos trilhos da filosofia existencial, alimenta-se da tensão dialéctica entre a errância e o repouso, a palavra e o silêncio, a realidade e a virtualidade, aproximando-se, pela sua concentrada energia, do exercício espiritual. (Renaud 1986: 91)

Procuramos mostrar neste tópico de que modo o tema da morte, proposto principalmente pela referência ao texto de Jó como forma de “voltar para si”, faculta uma estratégia textual de “coincidência consigo mesmo e com o mundo por meio da linguagem”. O eu lírico, que até então era um anônimo, transforma-se no “outro”, no sujeito nomeado, no discípulo e, como verificaremos nos poemas com referência ao evangelho de João, permitirá ao leitor decifrar o texto. Como diria Antoine Compagnon, no livro *O demônio da teoria*, “o texto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor constrói” (Compagnon 1999: 149).

2.3 Morte e aniquilação do corpo - O Evangelho Segundo São João

*Crucificam-me e eu tenho de ser a cruz e os pregos.
Estendem-me a taça e eu tenho de ser a cicuta.
Enganam-me e eu tenho de ser a mentira.
Incendeiam-me e eu tenho de ser o inferno. Tenho
de louvar e de agradecer cada instante do tempo. O
meu alimento é todas as coisas. O peso exacto do
universo, a humilhação, o júbilo. Tenho de justificar
o que me fere. Não importa a minha felicidade ou
infelicidade. Sou o poeta.*

(Jorge Luis Borges, “O Cúmplice”, A Cifra)

Manuel António Pina faz muitas referências a Cristo em seus poemas. Dentre as passagens do Evangelho Segundo João que se referem a Jesus e são mencionadas em sua obra, podemos citar, por exemplo, a ceia com os apóstolos, a traição de Judas, o sofrimento no calvário e a ressurreição. Ao concluir o trabalho, exploraremos a semelhança entre a proposta de um messias, sugerida no evangelho de João, com a

concepção de “morte do autor” e nascimento do leitor. Mostraremos como o “nascer” a si (auto-*poiésis*) ou o tornar-se outro de sua poesia é um processo que só se conclui com o auxílio do leitor. Veremos de que modo a utilização destas citações bíblicas relaciona-se aos conceitos literários e à sua criação poética.

O Livro de João faz parte do grupo dos Evangelhos, registros do *Novo Testamento* com ampla contextualização histórica sobre a vida e ensinamentos de Jesus. De acordo com Robert J. Matthews, trata-se de um registro da vida de Cristo feito por um dos discípulos de sua maior confiança. Dos quatro evangelistas, João tem o texto mais exclusivo, sendo que 92 por cento de seu conteúdo não aparece nos evangelhos sinópticos de Mateus, Marcos e Lucas (*cf.* Matthews 1994: 22).

O evangelho de João descreve o início do ministério de Jesus ao povo Judeu, desde o batismo, até a sua aparição e pregação aos discípulos depois da ressurreição. Nos versículos de abertura do livro, o apóstolo João testifica de Jesus como o criador e redentor do mundo: “No princípio era o Verbo, e o verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1) “E o verbo se fez carne, e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade; e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai” (João 1:14). No poema “Neste preciso tempo, neste preciso lugar” impresso em 1999 no livro *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*, Pina retoma parte do primeiro versículo bíblico de João para aproximar outra vez os conceitos de criador e criação aos de poeta e poesia. Em trechos subtraídos do poema lemos:

No princípio era o Verbo
(e os açúcares
e os aminoácidos).
Depois foi o que se sabe.
(...)

Todavia em vez de metafísica
ou de biologia
dá-me para a mais inespecífica
forma de melancolia:
poesia nem por isso lírica
nem por isso provavelmente poesia.
(...)
(TP: 252)

O poeta e padre José Tolentino Mendonça, ao comentar o versículo bíblico de João 1:1 em uma entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, declara:

A Simone Weil propunha que se traduzisse "No princípio era o verbo" por "No princípio era a relação". Acho que se devia traduzir assim. (...) Há uns brasileiros que traduzem: "No princípio era o desejo de falar." É uma tradução semântica. Acredito nisso. Não era só a palavra. Era o desejo de que a palavra fosse um elo. (Mendonça 2012)

Esta versão de tradução em que a palavra é um elo, sugerida por Tolentino Mendonça, faz bastante sentido para a obra de Pina, uma vez que seus poemas não são estritamente religiosos, mas aspiram a uma religação com o mundo por meio da linguagem.

Martin Heidegger, em seu livro *A Caminho da Linguagem*, explica que, ao propormos uma origem divina para a linguagem, como acontece no prólogo de São João ou da criação do mundo em *Gênesis*, não apenas libertamos a questão da origem de uma explicação lógico-racional, mas também recusamos uma descrição puramente lógica da linguagem (cf. Heidegger 2003:11). O filósofo complementa:

Opondo-se à determinação do significado das palavras exclusivamente como conceitos, essa posição coloca em primeiro plano o caráter figurativo e simbólico da linguagem. Desse modo, a biologia, a antropologia filosófica, a sociologia, a psicopatologia, a teologia e a poética buscaram descrever e esclarecer de maneira mais abrangente os fenômenos da linguagem. (*ibidem*)

Os versos “(e os açúcares/ e os aminoácidos)./ Depois foi o que se sabe” demonstram que o poeta também dá à ciência a oportunidade de descrever e representar a linguagem. Observamos que Pina, ao mesclar passagens bíblicas, citações filosóficas e as mais diversas teorias, não restringe as suas respostas ao religioso e nem mesmo ao conhecimento científico. Sua poesia reúne as mais diversas narrativas e não exclui opções de explicação ou verdade.

Como é sugerido pelo registo metapoético dos últimos versos acima transcritos, a linguagem é um tema recorrente da obra de M.A.P. Ao afirmar que a poesia surge de uma forma de melancolia, o autor sugere novamente a luta do fazer poético, o desejo de ultrapassar a falha e a ineficiência da palavra. António Ramos Rosa em seu livro *Poesia, Livre Liberdade*, afirma:

O poema essencialmente fala de si mesmo, isto é, do acto de criar, dessa experiência única em que se manifesta a liberdade humana fundamental. (...) Poesia e história se encontram, pois que a poesia tem de encarnar-se numa dada experiência, num certo instante único, para poder ser aquilo que é. (...) O acto de criação é simultaneamente um acto de encarnação; toda a poesia é de circunstância. A liberdade do acto poético é experiência e não há experiência sem ser temporal. (Rosa 1986:30)

A ideia de personificação, encarnação da poesia no ato da criação apontada por Ramos Rosa, também está presente nos poemas de M.A.P. Um dos exemplos é a aproximação do eu lírico ao Salvador cristão. Esta associação entre o *eu* dos poemas de Pina e do Redentor faz-se muitas vezes por meio do paradoxo. Assim como o eu lírico dos poemas que se relacionavam a Jó não é um discípulo perfeito, o que se assemelha a Jesus também não é completamente íntegro. O sujeito lírico de Pina oscila entre as funções de traidor e de salvador.

Um dos poemas que exemplifica esta relação ambígua com o personagem de Cristo é “D’ après D. Francisco de Quevedo”, publicado em 1994 em *Cuidados Intensivos*:

Também ceei com os doze naquela ceia
em que eles comeram e beberam o décimo terceiro.
A ceia fui eu; e o servo; e o que saiu ao meio;
e o que inclinou a cabeça no Meu peito.

E traí e fui traído,
e duvidei, e impacientei-me, e descartei-me;
e pus com Ele a mão no prato e posei para o retrato
(embora nada daquilo fizesse sentido).

Não subi aos céus (nem era caso para isso),
mas desci aos infernos (e pela porta de serviço):
comprei e não paguei, faltei a encontros,
cobicei os carros dos outros e as mulheres dos outros.

Agora, como num filme descolorido,
chegou o terceiro dia e nada aconteceu,
e tenho medo de não ter sido comigo,
de não ter sido comido e não ter sido Eu.
(TP: 183)

Nos primeiros versos, como fica perceptível, a ceia mencionada refere-se à reunião pascal de Jesus com os apóstolos, descrita no capítulo 13 do Evangelho de João. Quando o eu lírico diz na introdução do poema que com os doze comeu e bebeu o décimo terceiro, faz alusão ao sacramento - o pão e o vinho que Cristo deu aos apóstolos em lembrança de Seu corpo, antes de Sua morte. Mas como notamos nos versos seguintes, o eu lírico do poema não é apenas o discípulo que participa da ceia. Ele afirma ser também simultaneamente o messias e o desertor: “A ceia fui eu; e o servo; e o que saiu ao meio; e o que inclinou a cabeça no Meu peito.” Ao citar a pessoa que saiu ao meio, o poema faz menção a Judas Iscariotes, apóstolo que abandonou a celebração para buscar os acusadores de Jesus, traindo-o assim (*cf.* João 13: 29-30). Quando menciona aquele que inclina a cabeça no peito, refere-se a João, o discípulo de confiança que se apoia em Cristo para questionar quem seria o traidor (*cf.* João 13:23).

Na segunda quadra do poema o eu lírico continua a reafirmar a ambiguidade de seu caráter. Ele é mais uma vez representado como um discípulo ou criador ainda muito suscetível ao erro e à falha. Podemos novamente associar este aspecto, por exemplo, à ideia de que para Pina o eu lírico é um criador em aprendizado ou aperfeiçoamento.

Na terceira quadra temos uma total desvalorização da personalidade do eu lírico. Ele não se apresenta sequer em ascensão. Para provar a sua completa malícia, ele cita que não guardou os dez mandamentos (*cf.* Êxodo 20) ensinados por Moisés, pois roubou, mentiu e cobiçou. Por não atingir o sublime, não havia subido aos céus, como Cristo afirmou ter feito após entregar o Seu espírito no calvário (*cf.* João 20:17). Na última quadra do poema há ainda uma alusão ao terceiro dia após a morte do Salvador, o dia da ressurreição. O eu lírico teme que sua experiência poética, “como num filme descolorido”, não tenha sido real ou não tenha se concluído. Ele anseia pela sua ressurreição que, neste caso, como verificamos com maior clareza nos poemas a seguir, se refere a ser comido ou provado pelo leitor.

O poema “Silêncio e escuridão e nada mais”, também publicado no primeiro livro do autor, acentua o caráter nefasto do eu lírico:

(Amor cidade aberta; lugar comum;)
Edificarei a minha igreja sobre tuas ruínas
Tenho um coração mortal um coração
fora de si como um marido irado

Dentro da casa se instala
a descomunal traição.
Eu sou aquele que rouba, o marido,
o caluniador, *abri-vos portas de ouro...*

Que deus me perdoará os meus erros humanistas?
Quebrada a espada já, rota
a Armadura, a Beleza, a Regra (Ó ciência! Ó Cólera!)
Como escreverei? Sem que palavras? Quem? Qual?
(TP:20)

O verso “Edificarei a minha igreja sobre tuas ruínas” contém parte do versículo 18 de Mateus 16: “Pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão sobre ela”. Neste trecho bíblico, Jesus parece associar a palavra pedra à revelação, vínculo direto com Deus, a que Pedro teve acesso. Nos versículos precedentes lê-se “Respondeu-lhe Simão Pedro: Tu és o Cristo, o Filho do Deus vivo. Disse-lhe Jesus: Bem-aventurado és tu, Simão Barjonas, porque não foi carne e sangue que to revelou, mas meu Pai, que está nos céus.” Em sequência, Jesus concede a Pedro, o apóstolo sênior, as chaves do sacerdócio ou a permissão para ministrar na Terra em seu lugar (*cf.* Mateus 16:19). Em decorrência disso, muitos cristãos entendem Pedro como a pedra citada por Cristo. A citação bíblica incluída no poema aproxima de novo o eu lírico a um discípulo imperfeito, pois Pedro é a ruína e não mais a rocha de edificação, assim entendida, neste caso, no senso comum com o qual o poeta se alinha. O poema passa a ser uma voz sem apoio que fala a partir da ruína da literatura, e/ou de uma ontologia fraca e arruinada.

Vale ressaltar ainda que este poema de Pina desconstrói também o poema *O Palácio da Ventura* de Antero de Quental:

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
Quebrada a espada já, rota a armadura...
E eis que súbito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
Abri-vos, portas de ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão - e nada mais!
(Quental 2001: 248)

No poema de Antero de Quental, verifica-se uma busca incessante pela felicidade, pela realização do sonho almejado. Contudo, antagonicamente, o paladino só encontra desilusão, “silêncio e escuridão”. O eu lírico de Pina, à semelhança do cavaleiro de Quental, também almeja realização, completude e felicidade, mas com esta diferença: a sua luta se dá na (im)possibilidade da religação por meio da linguagem, da literatura.

O conceito de ruína apresentado no poema de Pina também remete ao filósofo alemão Walter Benjamin. Em seu ensaio “A obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” (1955), o filósofo debate a destruição da “aura” da arte. Para Benjamin, a vulgarização da arte ocorre quando ela passa a ser reproduzida em massa, se populariza e se afasta do caráter aristocrático e religioso que até então mantinha. O tema da ruína também pode ser vinculado ao conceito das narrativas proposto por Benjamin. Para o filósofo, o tempo, as narrativas históricas e a linguagem não devem ser valorizadas apenas linearmente, perspectiva que também retoma a ideia de retorno, tão empregada na poética de M.A.P.

O curso da história não é um caminho de conquista e de salvação; pelo contrário; é uma acumulação monstruosa de ruínas. A história é só o espaço do efêmero, do sem-sentido, que encontra a sua expressão mais adequada na linguagem fragmentada. Separado do eterno, o tempo, dividido em si próprio, não pode ter outra continuidade que não seja a de uma mera agregação espacial. (Benjamin *apud* Vitiello, 1997:172)

O roubo, mencionado no poema de Pina acima transcrito, além de aludir ao plágio ou à reprodução em série da arte sugerida por Benjamin, reforça também o caráter intertextual da obra de M.A.P. Por utilizar referências de outros autores na criação de seus textos, Manuel António Pina considera o poeta um “ladão de túmulos” (*cf. TP*: 339). Rita Basílio ao explicar a intertextualidade da obra do autor declara:

Na escrita poética de MAP, o mecanismo citacional começa por ser, mais do que uma manifesta evidência da tão famosa e profícua “intertextualidade”, a marca de uma hiperconsciente e intranquila hipertextualidade da experiência literária. Sinaliza, nesse sentido, um excesso e uma falta. Mesmo quando não cita de forma explícita, mesmo quando não alude, como tantas vezes faz, a outros textos, a escrita de MAP vê-se ou designa-se a si mesma como estando sempre num processo de citação indefinida e tende a chamar a esse processo “literatura”, como se a palavra designasse, por si mesma, um fenómeno impessoal e surpreendente. (Basílio 2013:70)

A menção ao roubo aproxima-se também do trecho de João 12:5-6, texto em que os demais apóstolos afirmam que Judas Iscariotes subtraía dinheiro da bolsa das ofertas para si. A relação do poema com este versículo reforça a ideia de que o poeta antes de tornar-se um verdadeiro criador é um discípulo traidor. O poeta inicia seu processo de aperfeiçoamento ao incorporar intertextualmente na sua obra, o testemunho e as conquistas de valor de outros autores. Rita Basílio explica ainda que a autoreferencialidade bibliográfica de alguns dos livros de Pina trabalha como uma forma de “assinalar *os lugares* por onde outros já passaram” e ao “mesmo passo como um modo de os voltar a ler (e a *dar* a ler) *como se fosse pela primeira vez*” (cf. Basílio 2013: 90).

Os versos “Eu sou aquele que rouba, o marido,/ o caluniador”, embora apresentem denominações condenáveis, aproximam outra vez o eu lírico ao Salvador. No *Novo Testamento* Jesus é retratado por diversas vezes como o esposo ou o noivo. A ira, contudo, demonstra novamente a contradição entre o Criador cristão e o eu lírico como um seguidor ainda ineficaz e imperfeito. “Eu Sou” é outro título dado a Jesus Cristo ou a Jeová. O escritor James E. Talmage explicou em seu livro *Jesus o Cristo* que o termo hebraico *Ehyeh*, que quer dizer Eu Sou, relaciona-se em significado e por derivação, do termo *Yahveh* ou Jeová. Jeová é a tradução portuguesa do hebraico *Yahveh* ou *Jahveh*, que significa o que existe por si mesmo, ou o Eterno. Este nome é, geralmente, usado na versão portuguesa do *Velho Testamento* como Senhor, impresso em maiúsculas (cf. Talmage 1964: 36). Antes do nascimento de Cristo algumas escolas judaicas ensinavam a concepção extremista de que de acordo com a escritura de Levítico 24:16, pronunciar o nome de Deus era blasfêmia e constituía pena de morte. Talmage relata que os Judeus consideravam o nome Jeová tão sagrado e impróprio de ser pronunciado que substituíram o termo pela palavra Adonai, que significa “o Senhor”. O escritor acrescenta:

Jesus, quando uma vez interrogado e criticado por certos judeus, que consideravam Sua descendência de Abraão como garantia da preferência divina, respondeu-lhes com esta declaração: “Em verdade, em verdade vos digo que antes que Abraão existisse Eu Sou.” O verdadeiro significado desta afirmação seria mais claramente expresso desta maneira: “Em verdade, em verdade vos digo que, antes de Abraão, existia “Eu Sou”; o que significa o mesmo que — Antes de Abraão, existia Eu, Jeová. Os capciosos judeus ofenderam-se tanto ao ouvirem- No usar um nome que, por interpretação errônea de uma antiga Escritura, não devia ser pronunciado, sob pena de morte, que imediatamente apanharam pedras com a intenção de matá-Lo. (*idem*: 37)

Por afirmar-se filho de Deus e Criador, Jesus tornou-se um caluniador e réu de juízo. Os sacerdotes e doutores da lei da época o consideravam mau e sórdido. Reduzir o eu lírico à indignidade o aproxima também da condição do Messias cristão.

Os últimos versos do poema “Como escreverei” Sem que palavras? Quem? Qual?” relembram que o tema principal da poesia de M.A.P. não é a religião ou o misticismo, mas a literatura, a metaliteratura, o escrever e o criar poético. A religião é apenas um dos temas que o poeta utiliza para dar expressão à sua obra.

Outro poema que relaciona Cristo ao fazer poético é “A poesia vai”, também publicado em 1974, no primeiro livro do autor:

A poesia vai acabar, os poetas
vão ser colocados em lugares mais úteis.
Por exemplo, observadores de pássaros
(enquanto os pássaros não
acabarem). Esta certeza tive-a hoje ao
entrar numa repartição pública.
Um senhor míope atendia devagar
ao balcão; eu perguntei: “Que fez algum
poeta por este senhor?”
E a pergunta afligiu-me tanto por dentro e por
fora da cabeça que tive que voltar a ler
toda a poesia desde o princípio do mundo.
Uma pergunta numa cabeça.
- Como uma coroa de espinhos:
estão todos a ver onde o autor quer chegar?
(*TP*: 38)

Os versos “a pergunta/ afligiu-me tanto por dentro e por/ fora da cabeça que tive que voltar a ler/ toda a poesia desde o princípio do mundo.” apontam para a noção de

retorno e circularidade da obra do poeta. Voltar ao princípio do mundo relembra o desejo de M.A.P. de atingir o estado de inocência simbolizado pela infância, o momento em que a fala tem poder criador. Como afirma Inês Fonseca Santos, a poesia de Pina é um eterno “regressar à origem do ser e da palavra” (cf. Santos 2004: 104). Ao falar da concepção de infância na poesia de M.A.P. a pesquisadora acrescenta:

A infância manifesta-se, na obra em questão, num duplo sentido: por um lado, simboliza um tempo concreto, passado, ao qual se pretende regressar pela consideração de que nele preponderam a felicidade, a pureza e a ingenuidade; por outro lado, o tratamento mítico-poético que lhe é dado, proveniente da tentativa de o poeta «accéder les voies de l’imaginaire (...)», possibilidade que se instituiu como meta utópica, corporizando, na sua abstração, a hipótese do silêncio que é o indizível. (Santos 2004: 52)

Os trechos finais do poema, “Uma pergunta numa cabeça./ - Como uma coroa de espinhos”, fazem clara referência a Cristo ao ser coroado com espinhos antes de ser crucificado. A dúvida em relação à função do poeta se aproxima do questionamento da finalidade de um Salvador ou do evangelho que Ele pregou, uma vez que, para o poeta, a literatura é seu guia religioso ou palavra sagrada. Por qual motivo precisamos de um pregador ou de um poeta se ninguém lhes dá valor? Ter dúvidas sobre o poeta e a poesia é para o eu lírico um sofrimento semelhante ao que o Messias vivenciou na cruz.

O poema “Mateus, 26, 26”, publicado em *O caminho de casa* (1989), refere-se, como é explicitado no próprio título, ao versículo que diz: “Enquanto comiam, Jesus tomou o pão e, abençoando-o, o partiu e o deu aos discípulos dizendo: Tomai, comei; isto é o meu corpo.” Esta passagem bíblica alude também ao momento em que Cristo partilha do sacramento com os apóstolos. O pão e o vinho simbolizavam, respectivamente, o corpo e o sangue de Jesus. Para os cristãos, esta ordenança representa a promessa de que se lembrarão da morte e da ressurreição do Salvador e que procurarão viver os ensinamentos que Ele ministrou.

Tomai, este é o meu corpo:
formas e símbolos

Fora de mim, o meu reino
desmembra-se dentro de mim

E o que fala falta-me
dentro do coração.

E estou sozinho fora de mim
como um coração fora de mim.

(TP: 140)

Os primeiros versos, “Tomai, este é o meu corpo:/ formas e símbolos”, em conjunto com os trechos “Fora de mim, o meu reino/ desmembra-se dentro de mim”, falam do eu lírico a tornar-se o outro, a palavra, o livro. Temos aqui novamente um processo cíclico. “No princípio era o verbo” e depois “o verbo se fez carne”; agora a carne se faz verbo, se faz palavra e livro. O poema, levado à categoria de corpo, se materializa em objeto de salvação ou de religação, se não para a humanidade, pelo menos para o leitor do texto.

Para o poeta, como já mencionamos, atingir o silêncio é conquistar a perfeição poética, o “tudo”. Ao assemelhar o eu lírico ao livro, ao corpo que será digerido pelo leitor, o poeta aproxima-se mais uma vez do caráter sagrado de um salvador. A pesquisadora Rosana Marins dos Santos Silva em seu artigo “Zachor: Memória e identidade judaica na Literatura Medieval” afirma existir uma característica sacra do livro na tradição judaica:

Para a tradição, há uma espécie de equivalência entre Deus e o livro, uma vez que a divindade tem sua existência inscrita simbolicamente na Bíblia: por isso que o escrito ganha um estatuto sagrado, a única representação da divindade se dá por meio da palavra, como buscá-la senão por meio da leitura? (Silva 2010: 3)

Na poesia de Pina, o criador se transforma no objeto sagrado, no próprio poema, no livro. O verso “Já tudo e eu próprio somos literatura...” (TP: 149) corrobora este pensamento. E, de maneira cíclica, ao tornar-se a forma de levar luz e conhecimento aos seus discípulos – leitores – permite que eles criem o desejo de também se tornarem criadores, demiurgos. Como afirma Rimbaud:

O Poeta faz-se visionário por um prolongado, imenso e calculado *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele próprio procura, esgota em si todos os venenos para deles guardar apenas as quintessências. Inefável tortura em que ele precisa de toda a fê, de toda a sobre-humana força, em que se torna entre todos o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, - e o supremo Sábio! - Pois ele atinge o *desconhecido*! Uma

vez que cultivou sua alma, já de si rica como nenhuma! Ele atinge o *desconhecido*, e, acaso, enlouquecido, acabasse por perder a inteligência de suas visões, tê-las-á visto! Que ele estoire no seu sobrevôo pelas coisas inauditas e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; começarão pelos horizontes onde o outro se abateu! (Rimbaud 1995: 26)

Outro poema que fala do livro como eucaristia e corpo é o “The house of life”, de *Os Livros* (2003):

Como Rossetti resgatando a dádiva de amor
verso a verso ao corrupto corpo
de Elizabeth Eleanor, o escritor
é um ladrão de túmulos. E é um morto

dormindo um sono alheio, o do livro,
que a si mesmo se sonha digerindo
sua carne e seu sangue e dirigindo
a sua mão e o seu livre arbítrio

Quem construiu a sua casa? Quem semeou
a sua vida, quem a colherá?
nem a sua morte lhe pertence, roubou-a
a outro e outro lha roubará.

Toma, come, leitor: este é o seu corpo,
a inabitada casa do livro, (queria regressar a casa/ao mundo indivisível)
também tu estás, como ele, morto,
e também não fazes sentido.
(TP: 339)

Ao dar vida ao livro, o escritor perde autonomia e singularidade identitária torna-se um morto – “que a si mesmo se sonha digerindo” – vivendo ora como criador, ora como discípulo da nova realidade de seus escritos. Os versos “E é um morto/ dormindo um sono alheio, o do livro” relembram que o sono ou o sonho é utilizado pelo poeta como outra forma de representação da realidade, ou seja, o livro é um novo mundo ou ainda uma forma de criar mundos.

Luís Quintais, em seu artigo “A fulguração das ruínas”, ao falar mais especificamente sobre o valor do livro e da escrita para M.A.P., declara:

Como em Jorge Luis Borges, o livro é tomado como uma das figurações do infinito, mas de um infinito interior, como se houvesse aqui um deslocamento para essa região de subjectividade profunda, densa em que o si, o ‘eu’, é dito, e dito na intersecção de pluralizações e fragmentações que são expressão do colectivo. Ou seja, o livro é, em Manuel António Pina, uma metonímia desta ‘voz’ que resulta de uma violência exercida sobre o território comum da linguagem (de que a tradição é uma das suas óbvias manifestações). Sobre o tecido (heteronímico) da linguagem, o poeta persegue, transgressoramente, o seu ‘eu’. De outro modo, o livro é o avesso da linguagem onde a voz e o si se tornam comensuráveis! (Quintais 2012: 211)

Os versos “nem a sua morte lhe pertence, roubou-a/ a outro e outro lha roubará” alinham-se ao conceito de que as experiências retratadas literariamente não são a realidade, mas representações do real e, também, reafirmam a sua característica intertextual. A referência do “outro lha roubará” leva ao nascimento do “outro”, que neste caso, é o leitor que reinterpretará o texto. Ao explicar o emprego do termo roubo na poética de Pina, Rita Basílio afirma:

O “roubo” recebe na poesia de MAP o estatuto singular de uma poética capaz de apontar simultaneamente tanto para o que excede quanto para o que falta. A Literatura, diz-nos o poema “Emet”, “é uma arte / escura de ladrões que roubam a ladrões” (*TP*: 340). Se o poeta é aquele que rouba, é também, pelo mesmo gesto, aquele que é roubado — deste duplo e obscuro processo devém a sensação de anomalia e desencontro em que nunca se sabe ao certo o que pertence a quem na máquina citacional que nos conecta a todos na gramática que nos pertence. (Basílio 2013: 97)

Os trechos seguintes, “Toma, come, leitor: este é o seu corpo, /a inabitada casa do livro, (queria regressar a casa/ao mundo indivisível)” revelam mais uma vez a paródia de Mateus 26:26. Contudo, temos nestes versos uma alteração do pronome possessivo. Tanto no poema “Mateus 26, 26” quanto no versículo bíblico de mesma referência, é adotado o pronome “meu”. No verso do poema que estamos agora a analisar, ocorre a troca do pronome “meu” pelo pronome “seu”. Fica evidente com a alteração que, neste caso, o corpo mencionado é o do livro, corpo (presente, restante) do escritor ausente. Logo, o leitor deve digerir o livro como forma de sacramento e comunhão como presentificação de uma ausência. Temos uma prévia anulação do eu lírico e o surgimento de um outro, do livro e, posteriormente, do leitor. Vejamos de que modo a pesquisadora Maria Teresa Cruz, em seu artigo “A Estética da Recepção e a Crítica da

Razão Impura”, ao citar a teoria da recepção de W. Iser explica a função do leitor no texto:

Se com a crítica estruturalista o texto deixa de ser o veículo do sentido do autor, para ser a sua própria produtividade (no sentido Kristeviano), numa estética da recepção o trabalho do sujeito e da leitura vêm, de certa forma, render esse trabalho do texto. Este deixa de ser esse objecto vivo, para ser, simplesmente, um dos pólos da obra. “A obra literária, diz [Wolfgang] Iser, tem dois pólos, a que podemos chamar o artístico e o estético: o artístico refere-se ao texto criado pelo autor, e o estético à realização levada a cabo pelo leitor. A consequência desta polaridade é a de que a obra literária não pode ser completamente identificada com o texto ou com a realização do texto, mas sim, na realidade, residir a meio caminho entre ambos”. Este “a meio caminho”, não objectivável, portanto, não pode senão revelar-nos a “virtualidade da obra” que, a ser identificada com algo, o será não com um objecto, mas sim com um acontecimento: o encontro do leitor com o texto. É pois forçoso concluir que a obra literária não existe; a obra literária acontece. (Cruz 1986: 63)

A disjunção entre o eu lírico e o texto se evidencia também no poema “Separação do Corpo” publicado em *Os Livros*. O verso da segunda quadra “Corpo, corpo, porque me abandonaste” (TP: 312) é uma segunda interpretação do versículo 46 do capítulo 27 do evangelho de Mateus já mencionado quando falamos sobre os poemas com referência ao personagem Jó. Como mostramos, no poema “A Ferida”, o poeta alterou o versículo bíblico para “Real, real, porque me abandonaste?” (TP: 307). Na nova alteração do trecho bíblico proposta no poema “Separação do Corpo”, o Deus e o real são substituídos pelo corpo. Esta percepção de que Deus tem diferentes formas de expressão, aproxima a poesia de Pina novamente ao pensamento *New Age* ou mesmo à tradição humanista, de que não existe uma classificação específica para o divino, podendo ser ele até mesmo o humano. Julia Kristeva observa que, na tradição humanista, a linguagem não é apenas uma forma de conhecimento, mas uma “vida real”, “a verdadeira carne na qual se pratica a liberdade corporal e intelectual do homem do renascimento” (cf. Kristeva 1969:170)

Se o Renascimento substitui o culto do Deus medieval pelo do Homem com maiúscula, a nossa época apagando qualquer culto traz uma revolução não menos importante, visto que substitui o último, o do Homem, por um sistema acessível à análise científica: a linguagem. O homem como linguagem, a linguagem no lugar do homem, será o gesto desmistificador por excelência, que introduz a ciência na zona complexa e imprecisa do humano, no ponto onde se instalam (habitualmente) as ideologias e as religiões. (*idem*:14)

Ao fim do poema “The house of life” lemos: “também tu estás, como ele, morto.”. Neste trecho, o “ele” refere-se ao escritor e o “tu” ao leitor do poema. Embora o autor empírico deva morrer para surgir o livro e o leitor, estes dois últimos devem nascer e se desenvolver. Para que o leitor seja trazido à vida é necessário que ele tenha uma comunhão com o livro. Consta de João 6:53-54: “Disse-lhe Jesus: Em verdade, em verdade vos digo: Se não comerdes a carne do Filho do homem, e não beberdes o seu sangue, não tereis vida em vós mesmos. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna; e eu o ressuscitarei no último dia.”. Do mesmo modo, o leitor só ganhará existência ao “comer”, partilhar do livro.

Silviano Santiago lembra que, para o teórico Jacques Derrida, não deve haver uma total divisão entre sujeito e objeto e, o elo que torna esta incompatibilidade em oportunidade de unificação é a linguagem (cf. Santiago 1976: 17). Daí que, do ponto de vista da desconstrução trabalhada pelo filósofo francês, a existência do outro (do leitor) seja realmente importante para a interpretação do texto, do livro.

M.A.P. ora acentua a importância do poeta e criador, ora anula a sua participação no texto e evidencia o valor da palavra, do texto e do leitor. Por meio da repetição de temas paradoxais, o leitor é regularmente levado a tornar-se um decifrador e participante de sua obra. Rosa Maria Martelo, ao falar sobre a função do autor em um artigo sobre a escrita do poeta Herberto Helder, refere-se a este processo:

Entre poder conceber o poeta quando se ausentou e não poder concebê-lo quando está presente, o leitor fica sempre entre presença e ausência, o que é a própria condição da epifania. O poeta repetidamente assassinado pela escrita ressurgente, assim 'redivivo', no paradoxo de uma figuração autoral magnificada pela narrativa da destruição da autoria. (Martelo 2014: 468)

A alternância entre presença e ausência do autor no texto é apresentada por diversas vezes nos poemas de Pina. Podemos citar, por exemplo, o seguinte trecho do poema “Que dia? Que olhar?”, de *Os Livros*: “Comeram o meu corpo e/ beberam o meu sangue; e, pelo caminho, a minha biblioteca;/ e escreveram a minha Obra Completa;/ sobro, desapossado, eu” (TP: 304). A noção de sacramento descrita no comer o corpo e beber o sangue não tem mais uma referência sagrada, mas é uma tentativa de validar o pensamento de que o autor foi desapossado do texto.

Ao relacionar o escritor ao outro do poeta e aos furtos de sua obra, Rita Basílio declara: “Consagrando (doando, entregando) a sua própria “existência” ao Outro, a mão

do escritor torna o Outro testemunha do seu próprio desaparecimento, da sua inexorável *falta*. É na defesa desta tese que se falará de “roubo” em MAP” (Basílio 2013: 97). O pensamento de Pina de que o outro deve ser testemunha de si, também tem referência bíblica. Nos versículos 31 e 32 do capítulo 5 de João, lemos: “Se eu der testemunho de mim mesmo, o meu testemunho não é verdadeiro. Outro é quem dá testemunho de mim; e sei que o testemunho que ele dá de mim é verdadeiro.”

Outro poema do mesmo livro que também aprofunda esta oscilação entre o eu e o outro, em que um confirma a voz do outro, é “Emet”:

*Here we are for the last time face to face
thou and I, book,*
descansa agora em paz, e tu, leitor,
não peças mais ao seu cansado coração

do que ele pode dar-te, o que te rouba:
pequenos detalhes entre o espírito e a carne.
Porque a literatura é uma arte
escura de ladrões que roubam a ladrões.

Ouves a luz da sua boca, vozes
mortas eternamente repetidas
desprendendo-se de passadas vidas,
como a tua paradas, como a tua perdidas?

Ah sim, claro, o real. Pelos olhos dentro
e pelo coração dentro, tão perto e tão lento
que basta estar atento que decerto
algum sentido há-de fazer ou algum sentimento.

Eu sei, também tenho ido a bares e outros lugares
igualmente reais. E tenho tido
uma vida ou mais. Mas é tempo de falares
tu, livro. Eu tenho dito.

Por isso eu, Yehuda Loew ben Bezaïel,
gravei na tua fronte os caracteres
da morte e da verdade. Protege-os bem;
e protege-te deles, se puderes.

Porque é de noite e estamos ambos sós,
leitura e escritura,
criador e criatura,
na mesma inumerável voz.
(TP: 340)

O título do poema e os versos “Por isso eu, Yehuda Loew ben Bezaiel,/ gravei na tua fronte os caracteres/ da morte e da verdade” informam que o poema fala de uma história da tradição judaica. Conta o relato medieval que Golem, em semelhança à criação do homem proposta pelo *Gênesis*, é criado pelo homem por meio de magia também a partir do barro. Para dar-lhe vida, o criador (que era muitas vezes um rabino) escrevia em sua testa um nome. Em alguns dos relatos, a palavra escolhida era “Emet” (verdade), em outras, o nome de Deus. Ao receber um nome, o boneco ganhava vida, mas não era capaz de falar, permanecia mudo. Segundo a narração, o protagonista não parava de crescer e, por segurança, precisava ser morto. Para eliminá-lo, era necessário apagar a letra E da palavra “Emet”, de sua fronte. A alteração do símbolo resultava na nova palavra “Met” (morte) e na imediata eliminação de Golem.

Luiz Nazário, em seu livro *Da natureza dos monstros*, ao falar sobre o mito judaico acrescenta:

Em 1909, Yudel Rosenberg, preocupado com o aumento do anti-semitismo, agregou à lenda (...) uma missão heróica: a Criatura aparece como protetor dos judeus perseguidos pelos goym. (...) Na versão mais popular do mito, narrada por Izhak Leibusch Peretz, o rabino Yehuda Loew Ben Bezalel, o Maharal de Praga no século XVI (...) modela uma estátua em argila, sopra “O Nome” dentro de suas narinas e ouvidos: a figura ganha vida e salva os judeus ameaçados de morte. (Nazário 1998: 91)

Suzana Kampff esclarece que o mito de Golem representa a divergência entre a tradição grega, que privilegia a propagação do conhecimento por meio da escrita (visão ontológica), e a tradição judaica, que se respalda na narrativa oral para transmitir a verdade (visão semiológica). A pesquisadora afirma ainda que a presença do caráter mágico na cultura judaica, em especial na tradição cabalística, aborda um aspecto importante da cultura grega e engloba o debate realizado pela literatura moderna sobre a linguagem:

O problema da adequação entre nome e coisa conduzido por Sócrates (...) dá origem a duas vertentes. (...) A primeira, ligada ao que hoje chamamos, a partir de Saussure, arbitrariedade do signo ou da linguagem, ou depois de Benveniste, de convencionalidade do signo, contraposta a uma linhagem cratílica, cujo cerne é a ideia de algo que hoje se convencionou chamar caráter não-arbitrário ou motivado do signo. (Lage 2007: 55)

Ao se afirmar, como o rabino “Yehuda Loew ben Bezaiel”, de sua poesia, além de colocar em pauta a discussão da literatura moderna, o poeta reforça novamente o desejo de ser o criador por meio da palavra. Embora o mito não se refira ao Redentor cristão, continua a mencionar um salvador, no caso, o judaico. O Golem ou discípulo salvador do poema é o livro. Nos versos “Mas é tempo de falares tu, livro. Eu tenho dito./ Principalmente por escrito”, notamos que o eu lírico dá vida e autonomia ao poema, assim como o rabino faz com o boneco de barro.

A discrepância entre o mito de Golem e o poema de Pina é que, para o poeta, quem deve morrer é o criador e não a criatura. Segundo Walter Benjamin, a noção de morte do herói, que para Pina é sugerida com a morte do eu lírico, não é uma forma de reconciliação, mas de superação.

A introdução do poema “*Here we are for the last time face to face/thou and I, book*” declara a vontade de divisão entre o autor e o eu lírico. Esta tentativa de anulação da voz do autor do poema é um dos grandes objetivos da poética de M.A.P. Outro exemplo que reforça essa luta entre os “personagens” são os versos de “Inquérito”, poema lançado em *Os Livros*: “Um dos dois mente, o escritor ou o livro,/ acerca de qual deles escreve o outro./ Qual, ilegível, é Um? Qual é Mistério dividido?/ Qual é espectro? Qual é corpo?” (TP: 333). Outro verso que também aborda esta tentativa de desaparecimento ou dessubjectivação do eu lírico é “Calo-me quando escrevo” (TP: 14), do poema “Calo-me”, publicado em seu primeiro *volume de poemas*.

Embora exista uma tentativa de abafar ou calar a voz do poeta, a poesia de M.A.P. nunca atinge este objetivo. Da mesma forma, embora acredite ser tarde para falar, escrever, o poeta insiste em fazê-lo. Como podemos verificar, ao fim do poema “Emet”, o eu lírico dá voz ao outro, ao livro, e suas vozes se mantêm em constante alternância: “Porque é de noite e estamos ambos sós,/ leitura e escritura,/ criador e criatura,/ na mesma inumerável voz” (TP: 340). Rita Basílio, ao mencionar a relação entre o eu e o outro da poesia de M.A.P., explica: “a questão da autoria do poema é sempre um fazer a duas mãos que se desconhecem mutuamente — uma mão activa e uma mão passiva: a

mão do ‘Outro’, mão activa (“é sempre Outro quem escreve”) e a mão passiva do ‘escritor, ele próprio’ ” (Basílio 2013: 97).

Seja utilizando o exemplo do boneco Golem ou o de Cristo, duas figuras que ganharam a vida por meio da “verdade”, Pina procura em sua poesia perder a vida para oferecer a verdade, sua realidade ao leitor. Inês Fonseca Santos, utilizando trechos de poemas de *Os Livros* (2003), fala sobre o “lugar pleno de significação” almejado pelo poeta e faz uma breve e sucinta descrição de sua poesia. Finalizamos com suas palavras:

A ele [esse único lugar pleno de significação] o escritor, “*ladrão de túmulos*” (p.49) que chegou “*demasiadamente tarde*” (p.14), nunca consegue aceder, pois, desde que começou a escrever, foi “*condenado ao destino paroxístico/ e ocioso de repetir*”(p.18). Assumindo como sua esta “*culpa*” literária, o almejado lugar serve-lhe apenas de ponto de partida, numa tentativa desesperançada de retorno à origem: “*juntar os pedaços de todos os livros/ e desimaginar o mundo, descriá-lo,/ amarrado ao mastro mais altivo/ do passado! Mas onde encontrar um passado?*” (p.17) É aí, onde se encontra “*o que o livro diz [...] [como] não dito*” (p.9), que habita a “*inumerável voz*” (p.51), aquela que, verbalizando o “*que a boca não pode dizer nem o ouvido escutar*” (p.47), coloca entre “*criador e criatura*” (p.51) o espelho no qual se reflectem os ecos que se ouvem nesta poesia. (Santos 2005: 212)

Conclusão

Todo grande poeta só é poeta de uma única poesia. A grandeza de um poeta se mede pela intensidade com que está entregue a essa única poesia a ponto de nela sustentar inteiramente o seu dizer poético.

(Martin Heidegger 2003:27)

Ao longo deste percurso pela obra do poeta Manuel António Pina, conduzido em função das referências bíblicas utilizadas em seus poemas, pôde-se discutir alguns pontos do processo de construção da poética pessoal do autor. De uma maneira geral, percebeu-se que, de fato, para M.A.P., a “questão de Deus” e a religião apresentam-se mais como fatores culturais, como um discurso e uma memória, do que como veículos para atingir a transcendência, ou para atingir uma experiência mística. Procuramos mostrar que, para o poeta, a «literatura» é propriamente o guia religioso (*cf.* Fonseca 2004: 30), seu novo “sagrado” e/ ou uma tentativa de religação com o mundo.

Abordamos, no presente estudo a relevância da influência bíblica na literatura em geral e na poesia de M.A.P., levando em consideração a importância da intertextualidade para esta obra e para a generalidade dos escritores e poetas do mesmo período. Verificamos que, devido à influência dos costumes e valores da sociedade, a experiência teológica não atinge apenas os que adotam postura religiosa. Contudo, mesmo sofrendo influência da tradição, M.A.P. utiliza o tema da religião como uma narrativa e não como verdade totalizadora, evidenciando a sua visão pós-moderna e seu distanciamento em relação ao poder heurístico das explicações teológicas.

Para uma melhor compreensão do caráter intertextual da obra poética do autor e com o intuito de definirmos o sentido que o termo *intertextualidade* receberia no estudo, apresentamos um breve panorama teórico priorizando os princípios propostos por Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette. Propusemos que, no contexto deste trabalho, o termo corresponderia a qualquer diálogo implícito ou explícito entre os poemas de Pina e os textos bíblicos.

Após observarmos a revalorização das narrativas de carácter bíblico por meio do processo intertextual da literatura pós-moderna na poética de M.A.P., procuramos expor a função hipotextual da Bíblia em poemas específicos. Para isto, dividimos as composições dando destaque aos livros de *Gênesis*, de *Jó* e de *João*. Nos poemas com

referência ao primeiro livro bíblico, abordamos a correlação entre a criação bíblica e o conceito platônico de *demiurgo*, de modo a afirmar o papel do autor como criador no processo poético. Unimos também os relatos da expulsão do jardim do Éden e da errância bíblica em direção à terra prometida com as noções de regresso a casa e repetição utilizadas pelo poeta com o intuito de compreensão do mundo e do real.

Verificamos que a poesia de Manuel António Pina é permeada por temas cíclicos e paradoxais. Uma relação de antagonismo está presente, por exemplo, nos poemas selecionados que fazem referência ao Gênesis e aos conceitos platônicos, pois ao evidenciarem a ideia de nascimento, de vida e de criação, também presumem uma forma de morte para um entendimento ou estado anterior. A utilização de temas antagônicos não se caracteriza como uma tentativa de o poeta acentuar uma visão mórbida em relação à vida; pelo contrário, reforça a tentativa pessoal de, por meio da linguagem, compreender o mundo e o real.

Para M.A.P., as referências platônicas e bíblicas que assumem certa divindade humana, não reforçam uma fé em Deus, mas introduzem em sua poesia a sua crença no poder da literatura e no ato criador do poeta. A ênfase no retorno e na circularidade, apresentada nas ideias de regresso à infância e de retorno a casa, e também nas citações bíblicas como as que mencionam a busca pela terra prometida, acentua o desejo do autor de ultrapassar as limitações poéticas e atingir o estado puro da linguagem.

Em relação aos poemas relacionados ao Livro de *Jó*, associamos o antagonismo experimentado pelo personagem bíblico - entre perder e achar a vida - à busca do poeta pela anulação do “eu” e pelo encontro do “outro” em sua poesia.

O “outro” sugerido na poética de Pina pelo personagem *Jó* também não se refere ao Deus cristão ou a um Deus religioso, no sentido mais estrito. O sujeito do poema transforma a realidade, a percepção que tem dela ou a poesia (sua forma de representação do real e de relação com o mundo) no seu deus.

A noção de perder a vida, apresentada novamente nos poemas com referência a *Jó*, também não está associada a um estado de espírito deprimido, mas a um eu lírico que deseja oferecer a sua vida em favor da obra poética. Embora os poemas de Pina ao aludirem a *Jó*, a Rilke e a Rimbaud falem de solidão, angústia e necessidade de conhecimento interior, a palavra poética desmente a soberania do eu individual e requer um “outro”, o testemunho de mais alguém. O “voltar para si”, caracteriza-se como uma estratégia textual “coincidência consigo mesmo e com o mundo por meio da linguagem”.

Ao concluir o trabalho, exploramos ainda a ideia de um criador ou Messias, sugerido pelo Evangelho de João e também pela tradição judaica, articulada com a concepção da “morte do autor” e nascimento do leitor do texto.

Um dos objetivos principais deste estudo, diferentemente do proposto, por exemplo, por Rita Basílio e Inês Fonseca Santos em suas respectivas dissertações, foi apresentar uma leitura sistemática dos poemas de M.A.P. em relação aos temas bíblicos. Verificamos que, apesar de Pina fazer uma leitura leiga dos textos bíblicos, ao incorporá-los em seus poemas de forma intertextual, reforça a procura pelo sentimento de religião que a poesia e a linguagem lhe proporcionam.

Eduardo Prado Coelho, na introdução do livro *Estruturalismo – Antologia de Textos Teóricos*, ao citar “A experiência do exterior” do filósofo francês Michel Foucault afirma existirem três vértices da linguagem:

a *linguagem* como morte das coisas e transcrição dessa morte; o desejo como recuperação impossível, e, pela sua impossibilidade, sempre repetida, do objeto que na *linguagem* se anulou; a morte como desaparecimento do sujeito na linha do *discurso* onde ele se diz. E todos eles convergem nesse ponto invisível do ser da linguagem que é o recuo imenso da sua origem. (Coelho, s/d: LXVII)

De acordo com a análise dos poemas de M.A.P, podemos afirmar que, ao utilizar a linguagem como tema gerenciador e unitivo de seus poemas, esta obra pode ser dividida nos três vértices apresentados por Prado Coelho: uma morte iniciática em que a linguagem representa um falecimento para um mundo anterior (poemas associados à criação proposta pelo *Gênesis*); o retorno como (im)possibilidade da recuperação do eu (referência aos poemas ligados a Jó) e, por último, uma morte que liberta para a novidade, para o outro, para uma completa anulação do sujeito (sugerida pelo texto de João). Por se inscrever numa poética cíclica, a morte nunca é o fim, mas sempre uma nova condição de vida, sempre disponível para uma nova relação entre o poeta e o leitor.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA ATIVA

[Apesar de indicarmos todos os livros de poesia de M.A.P., foi utilizado o volume único *Todas as Palavras – Poesia Reunida (2012)*]

Poesia

- 1974, *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- 1978, *Aquele Que Quer Morrer*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- 1981, *A Lâmpada do Quarto? A Criança?*, Porto, Gota d'Água.
- 1984, *Nenhum Sítio*, Porto, Gota d'Água.
- 1989, *O Caminho de Casa*, Lisboa, Frenesi.
- 1991, *Um Sítio Onde Pousar a Cabeça*, Porto, ed. do Autor.
- 1992, *Algo Parecido Com Isto da Mesma Substância Poesia Reunida 1974/1992*, Porto, Afrontamento.
- 1993, *Farewell Happy Fields*, Porto, Afrontamento.
- 1994, *Cuidados Intensivos*, Porto, Afrontamento.
- 1998, *Pequena Antologia de Manuel António Pina, (antologia videográfica)*, Porto, EBM/Ministério da Educação.
- 1999, *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2001, *Poesia Reunida, 1974/2001*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2002, *Atropelamento e Fuga*, Porto, Asa.
- 2003, *Os Livros*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2006, *Mesa de Natal*, Porto, ed. do Autor.
- 2008, *Gatos*, Porto, ed. do Autor.
- 2011, *Como se Desenha a Casa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2012, *Poesia, Saudade da Prosa – uma antologia pessoal de Manuel António Pina*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2012a, *Todas as Palavras: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Crónica

- 1994a, *O Anacronista*, Porto, Afrontamento.

2002a, *Porto, Modo de Dizer*, Porto, Asa.

2010, *Por Outras Palavras & Mais Crónicas de Jornal*, Porto, Ed. Modos de Ler.

2013, *Crónica, Saudade da Literatura - antologia de 1984-2012*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Ensaio

1999a, “Ler e Escrever”, *Revista Portuguesa de Psicanálise*, nº 18, Março.

2000, “Para Que Serve a Literatura Infantil?”, *No Branco do Sul as Cores dos Livros, Actas do Encontro Sobre Literatura Para Crianças e Jovens*, Lisboa, Editorial Caminho.

2002b, “«Ácidos e Óxidos», de Ruy Belo”, *Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Silvestre, Osvaldo e Serra, Pedro (org.), Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia.

2012b, “Poesia e Revolução”, *Revista Relâmpago*, nº 29/30, Editorial Estampa, Out/Abril.

Entrevistas

2000a, Entrevista concedida a Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre – “À Poesia Pouco Mais é Dado Dizer do Que o Silêncio do Mundo”, *Ciberkiosk*, nº 9, março. [Consultado a 05/02/2015] Disponível em <URL: <https://tarsodemelo.wordpress.com/2015/03/10/pina-sempre/>>.

2001a, Entrevista concedida a Maria Leonor Nunes, “Manuel António Pina – Escrever Contra O Medo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 811, 31 de outubro.

2009, Entrevista concedida a Pedro Dias Almeida para a *Revista Praça Velha* (Câmara Municipal da Guarda). [Consultado a 05/02/2015] Disponível em <URL: <http://visao.sapo.pt/entrevista-a-manuel-antonio-pina=f692243>>.

2011a, Entrevista concedida a Luís Miguel Queirós, *Site Lyra Poetics*. [Consultado a 05/06/2014] Disponível em <URL: <http://www.lyracompoetics.org/pt/entrevistas/?entid=2>>.

2011b, Entrevista concedida a Maria Leonor Nunes, “«Condenado» à Poesia”, 18 de maio. [Consultado a 11/03/2014] Disponível em <URL: <http://visao.sapo.pt/manuel-antonio-pina-1943-2012-condenado-a-poesia=f692239>>.

2011c, Entrevista concedida a Maria Luísa Perestrelo, Mariana Oliveira e Mariana

- Pinto, “Manuel António Pina: «Mundo das Palavras é uma Aventura»”, *JN - Jornal de Notícias*, 01 de junho. [Consultado a 11/03/2014] Disponível em <URL: <http://www.correiodoporto.pt/cultura/manuel-antonio-pina>>.
- 2012c, Entrevista concedida a Carlos Vaz Marques “A Poesia é uma Porta Para Reconhecer Que Não Há Porta Nenhuma”, *Revista Ler*, Janeiro.
- 2012d, Entrevista concedida a *Jornal I*, 18 de Fevereiro. [Consultado a 05/02/2015] Disponível em <URL:<http://aviagemdosargonautas.net/2012/02/29/a-vontade-que-tenho-era-por-um-cinturao-de-bombas-e-rebentar-com-essa-malta-toda-manuel-antonio-pina/>>.
- 2013a, Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, 30 de maio. [Consultado a 01/06/2014] Disponível em <URL: <http://anabelamotaribeiro.pt/20326.html>>.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

B

- BASÍLIO, Rita (2013), *Uma Nova Pedagogia do Literário em Todas as Palavras de Manuel António Pina*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Dezembro.
- _____ (2013a), “Manuel António Pina e as Aprendizagens do Literário”, *Revista Colóquio/Letras*, nº 182, janeiro/abril, pp. 74-86.
- BRITO, Casimiro (1980), “Manuel António Pina ‘Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança’”, *Revista Colóquio/Letras*, nº 56, Julho, pp.75.

C

- COELHO, Eduardo Prado (1999), “Alguém no Escuro Olhando”, (Recensão de *Nenhuma Palavra Nenhuma Lembrança*), Lisboa, *Público*, 25 setembro. [Consultado a 13/01/2015] Disponível em <URL: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/alguem-no-escuro-olhando-124153>>.
- _____ (2001), “Sobe as Escadas, Bate à Porta” (Recensão de *Poesia Reunida*), Lisboa, *Público*, 10 novembro. [Consultado a 13/02/2015] Disponível em <URL: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/sobe-as-escadas-bate-a-porta-164035>>.
- _____ (2003), “Do Mesmo Modo Que o Escritor Inventa o Leitor (Manuel

António Pina)”, *A Escala do Olhar*, Lisboa, Texto Editora.

(2006), “Pé ante pé, a poesia”, (Recensão de *Poesia Reunida*), Lisboa, *Público*, 23 de Março. Disponível em <URL: <http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/pe-ante-pe-a-poesia-69718>>.

D

DIAS, Sousa (2012), “Crónica, Saudade da Literatura”, *Público, Caderno Ípsilon*, 16 de Novembro.

DIOGO, Américo António Lindeza (2002), “Ta Tam Asi”, *Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Séc XX*, Organização de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Angelus Novus & Cotovia, pp. 366-372.

E

EIRAS, Pedro (2002), “Metodologia da dúvida”, *Revista Relâmpago*, nº 10, Abril, pp. 154-156.

(2014), “Farewell”, *Revista Relâmpago*, nº 36, Abril, pp. 49- 61.

L

LISTOPAD, Jorge (1975), “Recensão Crítica a ‘Gigões & Anantes e Outras Histórias’, de Manuel António Pina”, *Revista Colóquio/Letras*, nº 27, Setembro, pp. 80.

LOURENÇO, Eduardo (2010), “Manuel António Pina - A Ascese do Eu”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 a 15 de junho, pp. 103-104. [Consultado a 20/04/2015]. Disponível em <URL: <http://pt.scribd.com/doc/120193877/Iberografias-8#scribd>>.

LUCCHESI, Bárbara (1996), “Filosofia Dionisiaca: Vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito”, *Cadernos Nietzsche*, 1, pp. 53-68. [Consultado a 20/04/2015]. Disponível em <URL: http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/upload/cn_01_03%20Lucchesi.pdf>.

LUIZ, João (2012), “Pé de Vento, Manuel António Pina, um Sonho...”, *Público, Caderno Ípsilon*, 16 de Novembro. [Consultado a 18/03/2015]. Disponível em <URL: <http://www.publico.pt/temas/jornal/pe-de-vento-manuel-antonio-pina-um-sonho-25566455>>.

M

- MAGALHÃES, Álvaro (2012), “Outro Sítio Onde Pousar a Cabeça”, *Público, Caderno Ípsilon*, 16 de Novembro, pp. 28-29.
- MARTELO, Rosa Maria (2012), “Pode Bem Acontecer Que Exista Tudo e Isto Também”, *Público, Caderno Ípsilon*, 16 de Novembro, pp. 24-25.
- MARTINHO, Fernando J. B (1996), "A Crónica e a Modernidade [Crítica a 'O Anacronista', de Manuel António Pina]", *Revista Colóquio/Letras*, nº 142, Outubro, pp. 230.

P

- PITTA, Eduardo (1991), "O Caminho de Alguns Livros: Sobre Poesia Recente”, “Crítica a 'O Caminho de Casa' de Manuel António Pina; 'Deriva Litoral', de Carlos Alberto Braga; 'Maligno', de Rui Baião", *Revista Colóquio/Letras*, nº 120, Abril. [Consultado a 18/09/2014]. Disponível em <URL: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=120&p=179&o=p>>.
- _____(2002), "Recensão crítica a 'Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança', de Manuel António Pina", *Revista Colóquio/Letras*, nº 159/160, Janeiro.

Q

- QUEIRÓS, Luís Miguel (2012), “Manoel António Pina Entre Amigos”, *Público, Caderno Ípsilon*, 16 Novembro, pp. 20-24.
- QUINTAIS, Luís (2008), “Os Livros Ardem Mal - O Limite da Palavra: Anotação Sobre ‘Ludwig W. em 1951’ de Manuel António Pina”, 15 de Fevereiro. [Consultado a 18/05/ 2012]. Disponível em <URL: <https://olamtagv.wordpress.com/2008/02/15/o-limite-da-palavra-anotacao-sobre-%C2%ABludwig-w-em-1951%C2%BB-de-manuel-antonio-pina/>>.
- _____(2012), “A Fulguração das Ruínas”, *Revista Relâmpago*, Editorial Estampa, nº 29/30, Outubro/Abril, Editorial Estampa, pp. 211-214.

R

REYNAUD, Maria João (1986), “Manuel António Pina - Nenhum Sítio”, *Revista Colóquio/Letras*, nº 91, Maio, pp. 91-92. [Consultado a 02/06/2014]. Disponível em <URL:

[RIMBAUD, Arthur \(2002\), *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A Carta do Vidente*, Tradução de Daniel Fresnot, São Paulo, Martin Claret.](http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=91&p=91&o≡p>.”</p></div><div data-bbox=)

ROCHA, Luís de Miranda (1975), “Recensão Crítica a ‘Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde’, de Manuel António Pina”. *Revista Colóquio/Letras*, nº 25, Maio, pp. 82-83. [Consultado a 20/01/2015]. Disponível em <URL:

[## S

---](http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=25&p=82&o≡p>.”</p></div><div data-bbox=)

SAMPOL, Gabriel de La S. T. (2012), “A Eucaristia dos Livros: A Metaliteratura na Poesia de Manuel António Pina”, *Revista de Estudos Ibéricos*, Iberografias, Centro de Estudos Ibéricos, nº 8, Ano VIII, pp. 119-122. [Consultado a 20/01/2015]. Disponível em

<URL:<http://pt.scribd.com/doc/120193877/Iberografias-8#scribd>>.

SANTOS, Inês Fonseca (2004), *A Poesia de Manuel António Pina: O Encontro do Escritor Com o Seu Silêncio*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas.

_____ (2005), “A Mesma Inumerável Voz — *Os Livros*, de Manuel António Pina”, Lisboa, *Revista Relâmpago*, nº 16, Abril, pp. 211-213.

_____ (2015), *Regressar a Casa Com Manuel António Pina*, Lisboa, Abysmo.

SARAIVA, Arnaldo (2012), “Uma Sombra Que Nos Ilumina”, *Revista de Estudos Ibéricos*, Iberografias, Centro de Estudos Ibéricos, nº 8, Ano VIII, pp. 106-112. [Consultado a 20/01/2015]. Disponível em <URL:

<http://pt.scribd.com/doc/120193877/Iberografias-8#scribd>>.

SILVA, Sara Reis (S/N), “Sai [r] dos Livros Sem Sair do Lugar: Manuel António

Pina e a Escrita "Para" Crianças e Jovens", Conto Interpolado, Ciclo de contos, Universidade do Minho, pp.78-89. [Consultado a 02/06/2014]. Disponível em <URL: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/2333/2192>>.

SOUSA, João Rui de (1983), "Interrogações Entre Luz e Sombra [crítica a ‘A Lâmpada do Quarto? A Criança?’], de Manuel António Pina]", *Revista Colóquio/Letras*, nº 72, Março, pp. 93. [Consultado a 24/02/2015]. Disponível em <URL: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=72&p=93&o≡p>>.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

A

ADERALDO, Ana Carolina de Andrade (2001), “Da Ironia Retórica à Ironia Romântica na Novela Camiliana”, in: AA. VV, *Ironia e Humor na Obra de Camilo Castelo Branco*, Série Ensaios, nº 7, Maio.

AGAMBEN, Giorgio (2007), *Profanações*, Tradução e Apresentação: Sevino J. Assmanm, São Paulo, Boitempo Editorial.

AGUIAR, Flávio (2004), *Ressonâncias da Bíblia na literatura*, In: FRYE, Northrop, *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*, tradução de Flávio Aguiar, São Paulo, Boitempo, pp. 273-280.

ALTER, Robert (2007), *A Arte da Narrativa Bíblica*, tradução de Vera Pereira, São Paulo, Companhia das Letras.

ALVES, Marco Antônio Sousa (S/N), “O Autor em Questão em Barthes e Foucault” [Consultado a 28/01/2014]. Disponível em <URL: www.academia.edu/2543136/O_autor_em_questao_em_Barthes_e_Foucault>.

ALVES, Pedro M. S. (2009), *Intersubjectividade e Comunicação – Uma abordagem Fenomenológica*, Centro de Filosofia. Universidade de Lisboa.

B

BÍBLIA SAGRADA – Contendo O Velho e O Novo Testamento (1994), tradução de João Ferreira de Almeida, São Paulo, Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil.

BAKHTIN, Mikhail M. (1981), “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, *The*

Dialogic Imagination by M.M. Bakhtin: Four Essays, Ed. Michael Holquist. Trans, Caryl Emerson and Michael Holquist Austim, Univestity of Texas Press, pp. 41-83. [Consultado a 28/04/2015]. Disponível em <URL: http://monoskop.org/images/c/c4/Bakhtin_Mikhail_The_Dialogic_Imagination_Four_Essays_1981.pdf>.

- _____ (2010), *Problemas da poética de Dostoiévski*, tradução de Paulo Bezerra, 5ª ed, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- BARTHES, Roland (1973), *O Prazer do Texto*, [Le Plaisir du Texte, Éditions du Seuil], Paris, tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio D'água.
- BENJAMIN, Walter (1984), *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- _____ (1992), “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit], Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- _____ (2006), *A Modernidade – Obras escolhidas de Walter Benjamin*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

C

- CASCAIS, António Fernando (1986), “A Leitura Como Processo Intertextual: O Constrangimento Positivo”, *Revista de Comunicação e Linguagens – Textualidades*, Junho.
- COELHO, Eduardo Prado (org.) (s/n), *Estruturalismo – Antologia de Textos Teóricos*, selecção e introdução de Eduardo Prado Coelho”, Lisboa, Portugalíia Editora.
- COELHO, Lázara Divina; SILVA, Yaski Gondim da e VIEIRA, Régia Cristina Campos (2011), “A intertextualidade no Processo Hermenêutico da Bíblia: Uma Abordagem Inicial”, *Vox Faifae: Revista de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas da Fama*, vol. 3, nº 2.
- COMPAGNON, Antoine (1999), *O Demônio da Teoria: Literatura e Sendo Comum*, tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte, ed.UFMG.
- COSTA, João Pedro da (2014), *A Convergência dos Vídeos Musicais na Web Social: Conceptualização e Análise*, Dissertação de doutorado, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- CRUZ, Maria Teresa (1986), “A Estética da Recepção e a Crítica da Razão Impura”,

D

DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni; FERRARIS, Maurizio; GADAMER, Hans Georg; GARGANI, Aldo; TRÍAS, Eugenio e VITIELLO, Vincenzo (1997), *A Religião [La Religion]*, tradução de Miguel Serras Pereira, Relógio D'Água Editores.

DIAS, Sousa (2014), *O que é Poesia* (nova edição aumentada), Lisboa, Documenta.

DIOGO, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos*, Lisboa, Edições Cosmos.

E

ELIADE, Mircea (1992), *O Sagrado e o Profano - A Essência das Religiões*, tradução de Rogério Fernandes, São Paulo, Martins Fontes.

ELIOT, T.S. (1920), “The Sacred Wood: Essays On Poetry and Criticism”, Londres, Philip Massinger, Methuen & Company Ltd.

F

FRYE, Northrop (2004), *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*, Título original: The Great Code: The Bible in Literature, tradução de Flávio Aguiar, São Paulo, Boitempo.

_____ (1980-1981), “The Bible and Literature” – Full Lectures, University of Toronto, [Consultado a 03/10/2015]. Disponível em <URL: <http://heritage.utoronto.ca/northropfryelectures>>.

G

GANHO, Maria de Lourdes Sirgado (2002), *Consciência e Intersubjetividade em Jean Nabert*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

GENETTE, Gérard (2010), *Palimpsestos – A Literatura de Segunda Mão*, coordenação de tradução de Sônia Queiroz, Edições Viva Voz, Belo Horizonte.

GOMES, Arthur Bartholo (2013), “A Repetição em Kierkegaard enquanto Metaperspectiva”, *Anais da XIII Jornada Internacional de Estudos de Kierkegaard da Sobreski*, Sociedade Brasileira de Estudos de Kierkegaard, Universidade de Brasília. [Consultado a 18/02/2015]. Disponível em <URL:

http://periodicos.uesb.br/index.php/jieks/article/view/2055/pdf_5>.

GUIMARÃES, Fernando (1992), *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical.

H

HALLEY, Henry H, (1946), *Pocket Bible Handbook*, Chicago.

HEIDEGGER, Martin (2003), *A Caminho da Linguagem*, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, São Paulo, Editora Universitária São Francisco.

J

JARMUSCH, Jim (2004), *MovieMaker Magazine*, nº 53 – Inverno, 22 de Janeiro.

K

KRISTEVA, Julia (1969), *História da Linguagem*, [Le Langage, cet Inconnu], Tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

_____(1977), *Semiótica do Romance*, introdução de Maria Alzira Seixo, tradução de Fernando Cabral Martins, *Col. Práticas de leitura*, Lisboa, Editora Arcadia.

L

LAGE, Suzana Kampff (2007), “Entre Diferentes Culturas, Entre Diferentes Tradições – O Pensamento Constelar de Walter Benjamin”, Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Caderno de Letras*, nº 23, Jan/Dez. [Consultado a 26/06/2015].

Disponível em <URL:

http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/0X2007/textos/cl23052007susana.pdf>.

LOPES, Marcos Aparecido (2009), “Religião, Filosofia e Teologia na Literatura Portuguesa Contemporânea: Os Escritores Católicos”, *Revista Brasileira de História das Religiões – Dossiê Tolerância e Intolerância nas manifestações religiosas*, Ano I, nº 3, Janeiro. [Consultado a 26/03/2015]. Disponível em <URL: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf2/texto%202.pdf>>.

LYOTARD, Jean-François (1989), *A Condição Pós-Moderna* [La Condition Postmoderne], tradução revista e apresentada por José Bragança de Miranda, Gradiva.

M

- MAGALHÃES, Isabel Allegro (2011), *Para lá das Religiões*, Lisboa, Chiado Editora.
- MAKARYK, Irena Rima (org.) (1993), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press Incorporated.
- MANSANO, Sonia Regina Vagas (2009), “Sujeito, Subjetividade e Modos de Subjetivação na Contemporaneidade”, *Revista de Psicologia da UNESP*, nº 8. [consultado a 28/01/2014]. Disponível em: <URL:<http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>>.
- MARTELO, Rosa Maria (2006), “Antecipações e Retrospectivas: A Poesia Portuguesa na Segunda Metade do Século XX”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 74, Junho.
- _____. (2014), “Alguém, Ninguém, Algo Escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)”, *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil Homenagem a Arnaldo Saraiva*, Edições Afrontamento.
- MARTINS, Manuel Frias (1986), *10 anos de poesia em Portugal - 1974/1984*, Lisboa, Caminho.
- MARTINS, Mário (1979), *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*, Biblioteca Breve, vol 35, capítulo 9.
- MATOS, Lucia Helena Lopes de (2006), *A Metáfora e a Intertextualidade: Uma Realidade Multicultural na Língua Portuguesa*, Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro. [Consultado a 10/04/2015]. Disponível em <URL: http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4247>.
- MATTEWS, Robert J. (1994), *Behold the Messiah*, Deseret Book Company.
- MENDONÇA, José Tolentino (2012), “No Princípio Era o Desejo de Falar”, Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, 09 de dezembro, [Consultado a 30/04/2015]. Disponível em <URL: <http://www.publico.pt/temas/jornal/no-principio-era-o-desejo-de-falar-25690843>>.
- MENDONÇA, José Tolentino e MEXIA, Pedro (2014), *Verbo – Deus como Interrogação na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MOURÃO, José Augusto (1986), “Da Intratextualidade (Citação e Comentário nas Viagens de A. Garret)”, *Revista de Comunicação e Linguagens – Textualidades*, Junho, nº 27.

N

NAZÁRIO, Luiz (1998), *Da Natureza dos Monstros*, São Paulo, Editora Arte & Ciência.

P

PAZ, Octavio (1982), “A Revelação Poética”, *O Arco e a Lira*, tradução Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp.166-190.

PFISTER, Mandref (1991), “How Postmodern is Intertextuality”, *Intertextuality – Research in Text Theory*, vol. 15, Editado: Heinrich F. Plett Walter de Gruyter, Berlim, New York.

PIRES, Maria João (1994), “Literatura e Teologia Bíblica: Experiência de Confronto Na Poesia Inglesa Oitocentista”, *Revista da Faculdade de Letras, “Línguas e Literatura”*, Porto, XI, pp. 291- 304.

PIRES, Vera Lúcia e TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia (2010), “*Desenvolvimento do Conceito Bakhtiniano de Polifonia*”, Estudos Semióticos, Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros, São Paulo, Novembro, vol 6, nº 2, pp. 66–76. [Consultado a 01/04/2015]. Disponível em <URL: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>.

Q

QUENTAL, Antero (2001), *Poesia Completa*, organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

R

RILKE, Rainer Maria (2009), *Cartas a um jovem poeta*, [Briefe an einen jungen Dichter], tradução de Pedro Süsskind, Coleção L&PM Pocket.

RIMBAUD, Arthur (1995), *Cartas do visionário e mais nove poemas*, tradução e prefácio de Ângelo Novo, Coimbra, Fora do texto.

ROSA, António Ramos (1980), “O Conceito de Criação na Poesia Moderna – Tópicos Para um Itinerário”, *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 56, Julho de 1980, pp. 5-11.

_____ (1986), *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro Universidade nº 8.

S

SANTIAGO, Silviano (org.) (1976), *Glossário de Derrida*, Rio de Janeiro, Livraria F. Alves Editora.

SILVA; Rosana Marins dos Santos (2010), “Zachor: Memória e Identidade Judaica na Literatura Medieval”, *XVI encontro regional de ANPUH - Rio*, Memória e Patrimônio, Unirio, Rio de Janeiro. [Consultado a 01/05/2015]. Disponível em <URL:http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1273414216_A_RQUIVO_ZACHOR.MEMORIAEIDENTIDADEJUDAICANALITERATURAMEDIEVAL.pdf>.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de (2007), “As Origens da Noção de Poíesis”, *Hypnos* –Revista do centro de Antiguidades, Ano 13, nº19 – 2º semestre, São Paulo, pp. 85-96. [Consultado a 01/05/2015]. Disponível em <URL: <http://revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/article/view/4833/3402>>.

T

TALMAGE, James E. (1964), *Jesus, o Cristo*, Deseret Book Company.